Леніна МІРОНАВА

100 выдатных дзеячаў

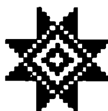
Казімір Малевіч

100 выдатных дзеячаў беларускай культуры

Леніна МІРОНАВА

КАЗІМІР МАЛЕВІЧ

Вялікі мастак з тутэйшых



Мінск
Харвест

Серыя заснавана ў 2012 годзе
Заснавальнік, каардынатар і рэдактар серыі А. Я. Тарас
Мастацкае афармленне серыі Б. Г. Клюйка

Міронава Л.
Казімір Малевіч: Вялікі мастак з тутэйшых / Леніна Міронава. — Мінск : «Харвест», 2015. — 64 с. : малюнкі. — (Серыя «100 выдатных дзеячаў беларускай культуры»).

ISBN 978-985-18-3552-8

Казімір Малевіч (1878—1935) — сусветна вядомы мастак і тэарэтык мастацтва родам з Копыля. Ён заснаваў новы мастацкі кірунак — «супрэматызм», у якім адбіліся дзіцячыя ўражанні жыцця сярод беларускага сялянства. Стварыў у Віцебску гурт з некалькіх дзесяткаў мастакоў, што разнеслі супрэматызм па ўсяму свету.

ISBN 978-985-18-3552-8

Уводзіны

Аднойчы, гадоў сарок пяць таму назад, знаёмы мастак з гонарам паведаміў мне ў гутарцы: «Беларусь — радзіма абстракцыянізму».

Я, па наіўнасці сваёй, меркавала, што роля першаадкрывальнікаў Новага стылю належыць Францыі і Расіі, але мой суразмоўца настойваў: Віцебская школа на чале з Казімірам Малевічам — вось сапраўдны авангард, які апярэдзіў самыя адважныя досведы Францішака Купкі, Робера і Соні Дэлане, Васіля Кандзінскага і Міхаіла Ларыёнава. Неўзабаве я пераканалася, што так яно і ёсць.

Сапраўды: хто яшчэ з такой адвагай і рашучасцю мог выставіць у экспазіцыйнай зале палатно з малюнкам Чорнага квадрата на белым фоне, прытым змясціўшы гэты твор у «чырвоным куце», дзе прынята вешаць абразы?

«Апошняя выстава футурыстаў 0,10» у Пецярбургу (снежань 1915 г.) стала пачаткам гісторыі Новага мастацтва — таго мастацтва, якое мімаволі выканала запаветы класікаў камунізму: яно зраклося ад старога свету і атрэсла яго прах са сваіх ног.

Гэтаму мастацтву не патрэбныя былі залатыя куміры, яму ненавісныя былі царскія палацы, прынцы і прынцэсы, бессаромныя Венеры, да якіх падлашчваецца тлусты амур.

У той дзень чалавецтва раскалолася на дзве няроўныя часткі: ворагаў Новага мастацтва (большасць) і прыхільнікаў яго (меншасць).

Хто ж быў гэты герой, гэты Праметэй, які здабыў для людзей Анты-агонь, чорны знак канца старога мастацтва і пачатку Новага, нябачанага дагэтуль?

Старонкі біяграфіі

Усё жыццё Казіміра Малевіча ад нараджэння да смерці падобнае легендам пра герояў. Падзеі і факты яго біяграфіі пасля смерці дагэтуль абрастаюць здагадкамі, фантазіямі, анекдотамі.

Пачаць хоць бы з нараджэння. Казімір нарадзіўся 23 лютага 1878 года. Для нас, жыхароў постсавецкіх рэспубалік, 23 лютага — Дзень абаронцаў Айчыны, дзень Пераможцаў. Таму, хто народзіцца ў гэты дзень, наканавана стаць пераможцам ва ўсіх справах і здзяйсненнях, яму наканавана быць увасабленнем мужнасці. Імя Казімір таксама абавязвала носьбіта яго да подзвігаў. Ён закліканы быў паказаць людзям Новы Свет. І гэта прызначэнне выканана: ён паказаў чалавецтву нябачаны дагэтуль свет вольнай думкі, якая ахоплівала ўсё быццё: «Растекашася мыслию по древу, шерым волком по землі, шизым орлом под облаки».

Год нараджэння Казіміра адзначаны пячаткай містыкі: 1878 — гэта здабытак лічбаў 6 на 313. Іншых сумножнікаў у ім няма. Гексаціда (лічба 6) была ўшанавана з глыбокай старажытнасці. Стваральнік пабудаваў свет з шасці пачаткаў — чатырох стыхій і дзвюх сіл, падзяліў год на два паўгоддзі па 6 месяцаў, а суткі — на 4 часткі па 6 гадзін у кожнай. Паводле Святога Пісання, свет быў створаны за 6 дзён, на сёмы дзень Стваральнік адпачыў. Шасціканцовая зорка — магічны знак з часоў неаліту ў народаў Закаўказзя, Малой Азіі, Палестыны. Шасціграны куб — знак планеты Зямля, яго колер — чорны.

Гэта міфічная постаць стане правобразам галоўнага і самага знакамітага тварэння Казіміра — Чорнага квадрата.

У Старажытнай Грэцыі лічба 6 была прысвоена Афрадыце і Дыянісу. Абое гэтыя бажаствы маюць дваістую сутнасць: ад іх адбываюцца як шчасце, так і няшчасце. Менавіта таму гексатыда, якая ўваходзіць у дату нарад-

жэння, прыносіць чалавеку экзістэнцыяльную раздвоенасць — яе мы і бачым у асобе і творах Казіміра.

Што ж датычыць другога сумножніка лічбы 1878 (313) — ён цалкам гарманічны, бо сіметрыя — галоўная прыкмета гармоніі. Двулікасць антычных багоў была пераадолена ў хрысціянстве ўводзінамі трэцяга. Так паўстала Святая Тройца — Бацька, Сын і Дух святы. Значэнняў Адзінкі не будзем пералічваць, паколькі яны незлічоныя. Досыць сказаць, што Бог адзіны, а падабенства Яго — чалавек — сваёй вертыкальнай пастаццю малюе лічбу адзін (1).

Гэты невялікі экскурс у сімволіку лічбаў скончым высновай: аналіз даты нараджэння Казіміра Малевіча прадказвае вялікую будучыню Мастаку і намякае на складанасць яго натуры і тварэнняў.

* * *

Калі казаць пра месца нараджэння Малевіча, то ў літаратуры паказаны два месцы: горад Кіеў (Зміцер Сараб'янаў) і мястэчка Копыль (Ігар Малевіч, унучаты пляменнік Казіміра Малевіча). Каму верыць? Сапраўдныя дакументы адсутнічаюць. Сам Казімір некалькі разоў пісаў сваю біяграфію па-featurознаму. Ігар Малевіч мяркуе, што праўдзівая аўтабіяграфія была напісана ў Берліне, у 1927 годзе, падчас знаходжання Мастака ў Нямеччыне. Па сведчанні Ігара Малевіча, на лекцыях у берлінскім Баўхаўзе Казімір назваў сваёй радзімай менавіта беларускае мястэчка Копыль.

Некалькі сціплых сведчанняў пра першыя гады жыцця Казіміра апісаны ў кнізе І. Малевіча (далей — Ігар М.); гэтыя звесткі ён запазычыў з аповядаў яго бабкі Ульяны. Аўтар успамінаў надае значэнне канфігурацыі печы ў капыльскай хаце бацькі Казіміра: печ гэта «заўсёды будавалася высокай, са шчылінамі паміж топкай і сушылкай. Шчыліна — прастора сакрэтаў» (8; 12). У гэтым Ігар М. бачыць указанне на будучую асаблівасць творчасці Казіміра — таямнічасць і схільнасць да містыцызму.

Версія цалкам магчымая. У дадзеным тэксце будуць разгледжаны аргументы, якія пацвярджаюць кроўныя сувязі Казіміра з беларускай зямлёй. Хоць гэта і не супярэчыць сцвярджэнню пра тое, што Мастак належыць усяму чалавецтву, усяму свету. Ігар М. піша:

> Сапраўднае месца і час нараджэння. Ліцвінская Беларусь і Расія, Берлін і Варшава, Віцебск і Нью-Ёрк, сучасныя Шанхай і Ганконг, маленькае беларускае мястэчка Копыль. Усё гэта — Казімір (8; 19).

Спрэчкі пра месца нараджэння вялікага чалавека бывалі ў гісторыі — успомнім спрэчку сямі грэцкіх гарадоў пра месца нараджэння Гамера ці ангельскіх гарадоў пра радзіму Шэкспіра. Аднак ёсць рацыя ў тым, каб лічыць радзімай творцы тое места, дзе ён стварыў галоўную справу свайго жыцця. З гэтага пункту гледжання Радзімай Казіміра Малевіча варта лічыць горад Віцебск, хоць Мастак знаходзіўся ў ім на працягу ўсяго чатырох гадоў — з 1921 па 1925.

Як бы там ні было — ясна, што дзяцінства Казіміра прайшло ў правінцыі ці ў сельскай мясцовасці, паколькі сям'я бацькі па акалічнасцях службы некалькі разоў мяняла месца жыхарства, пераязджаючы з аднаго сельскага раёна ў іншы.

Па сведчанні Ігара М., у дзяцінстве Казімір быў адчувальны да ўсіх з'яў прыроды, як бы інтуітыўна бачыў іх высокі сэнс. Можа быць, менавіта таму ён здолеў пасля стварыць пластычныя формулы руху нябесных свяцілаў, зорнага неба, струменяў касмічнай энергіі, а таксама формулы пластыкі зямных рэалій — палёў, дрэў, хат...

Маючы зносіны з прыродай і кахаючы яе, немагчыма не кахаць жывапіс.

З 11 гадоў Казімір самастойна маляваў і пісаў фарбамі з натуры. З 1889 па 1894 год ён вучыўся ў пяцікласнай агранамічнай вучэльні ў сяле Пархомаўка каля Белаполля. Выбар такой навучальнай установы не

быў выпадковым. Агранамічная адукацыя наблізіла будучага мастака да зямлі, умацавала сувязь сваяцтва з ёю, дало яму сілу, як Антэю, пераадолець зямное прыцягненне і ўстаць ва ўвесь свой рост.

Пасля вучэльні Казімір працаваў у горадзе Канатопе, дзе поруч яго склаўся круг сяброў, у ліку якіх быў вядомы кампазітар-авангардыст Мікалай Рославец (1881—1944), дарэчы, беларус з Суража. Тут Казімір пазнаёміўся са светам прафесійнага мастацтва і ўпершыню ўспрыняў некаторыя ідэі авангардызму.

1900 год

Шлях Мастака да прафесійнага жывапісу быў нялёгкім. Атрымаць дыплом жывапісца яму так і не атрымалася. Ва ўсіх анкетах ён называў сябе «самавукам», хоць адзін год (1895—1896) займаўся ў Кіеўскай школе рысавання Мікалая Мурашкі (1844—1909).

У 20-летнім узросце ў Казіміра пачаў выяўляцца талент лідара. Не маючы мастацкай адукацыі, ён арганізаваў у Курске (куды пераехаў з бацькамі) гурток аматараў мастацтва і майстэрню, дзе кіраваў заняткамі малюнкам і жывапісам з натуры (гіпсы, мадэль, пленэр). Першая выстава прац маладога мастака адбылася ў тым жа 1898 годзе.

Адначасова з заняткамі мастацтвам К. Малевіч працаваў чарцёжнікам у тэхнічным кіраванні чыгункі, каб зарабляць грошы на жыццё і каб атрымаць прафесійную адукацыю. Гэта дэталь біяграфіі Казіміра таксама аказала ўплыў на яго творчасць. Ён ацаніў

прыгажосць правільных постацяў і выразных ліній, зразумеў прыгажосць чарцяжа і канструкцыі з геаметрычных элементаў.

У 1905, 1906 і 1907 гадах Малевіч тройчы спрабаваў паступіць у Маскоўскую вучэльню жывапісу, разьбярства і дойлідства, але беспаспяхова. Няўдачы загартавалі яго характар. (І, магчыма, менавіта тады ўзнікла ў ім непрымірымая варожасць да акадэмічнага мастацтва і яго адэптаў. «Академия — заплесневелый погреб, где самобичуют искусство» — напіша ён пазней).

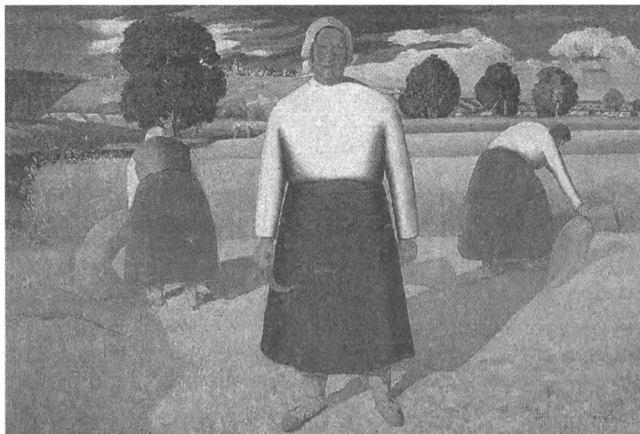
Казімір працягваў асвойваць жывапіс самастойна. Гэтаму нямала спрыялі зносіны з чальцамі Маскоўскага таварыства мастакоў. Акрамя таго, аж да 1910 года ён вучыўся ў прыватнай студыі Хвёдара Рэрберга (1865—1938).

Ужо ў 1907 годзе Казімір прыняў удзел у XIV выставе Маскоўскага таварыства мастакоў нароўні з прызнанымі майстрамі расійскага авангарда пачатку XX стагоддзя: Васілём Кандзінскім (1866—1944), Аляксандрам Шаўчэнкам (1883—1948), Наталляй Ганчаровай (1881—1962), Міхаілам Ларыёнавым (1881—1964), Давыдам Бурлюком (1882—1967). Затым рушылі ўслед XV, XVI і XVII выставы (1908—1909 гг.).

У снежні 1910 — студзені 1911 года адбылася першая выстава таварыства «Бубновы валет», на якой расійскаму гледачу быў паказаны новы стыль — кубізм (у айчынным варыянце). Малевіч выставіў тут тры працы ў духу Сезана: «Купальшчыцы» і два нацюрморты з садавінай. Заўважым, што ад гэткіх «буржуазных» сюжэтаў ён у далейшым адмовіўся.

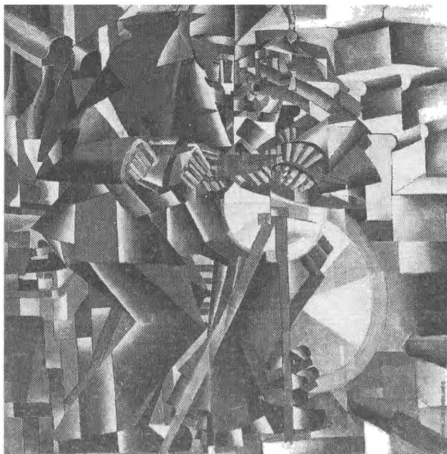
У працах 1911 года Казімір распрацоўваў шэраг сюжэтаў, злучаных з жыццём простага народа ў правінцыі: «Жніцы», «Садоўнік», «Сялянкі ў царквы», «Палацёры», «Купальшчык» (1911—1912).

Тут ён вырашаў задачы як фармальнага, так і змястоўнага плана. Яго пэндзаль рабіўся ўсё больш вольным і ўпэўненым, малюнак і фарбы далёка адыходзілі ад на-

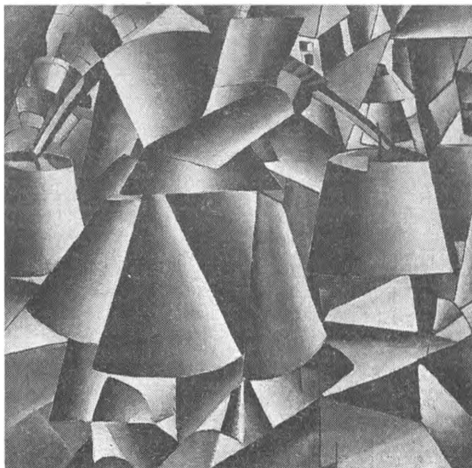


Жніцы

Сялянкі ў царкве



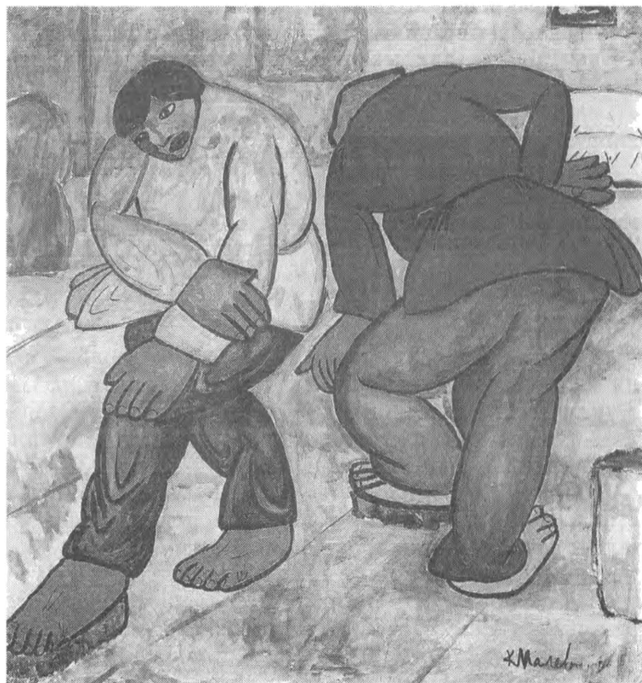
Тачыльшчык



Жанчына з вёдрамі

туры ў мэтах экспрэсіўнасці, з'явілася віртуознасць у вырашэнні праблем прасторы і руху («Палацёры», «Купальшчык»). На выставе групы «Мішэнь» (1912) Малевіч паказаў 8 карцін, выкананых у наступным па часе стылі — кубафутурызме («Цясляр», «Уборка жыта», «Раніца пасля віхуры ў вёсцы», «Жанчына з вёдрамі», «Тачыльшчык»).

Заўважым, што выбар сюжэтаў у маладога мастака не адрозніваўся разнастайнасцю. Ён не пісаў пейзажаў, нацюрмортаў, жанравых сцэн, аголенай натуры, жы-



Палацёры

вёл... Яго натхнялі выключна матывы тыпу «Чалавек у прасторы». Прытым чалавек, блізкі яму па крыві — працаўнік зямлі.

* * *

Пачатак XX стагоддзя быў часам вялікіх пераўтварэнняў, узрушэнняў, адкрыццяў, канфліктаў. Расія ўсё яшчэ перажывала наступствы вызвалення сялян ад прыгоннай залежнасці і развіцця капіталізму. Народ акрыяў ад векавога сну. Мастакі, пісьменнікі, філосафы натхняліся ідэямі службы народу, вывучалі яго жыццё, норавы, імкненні, яго мастацтва.

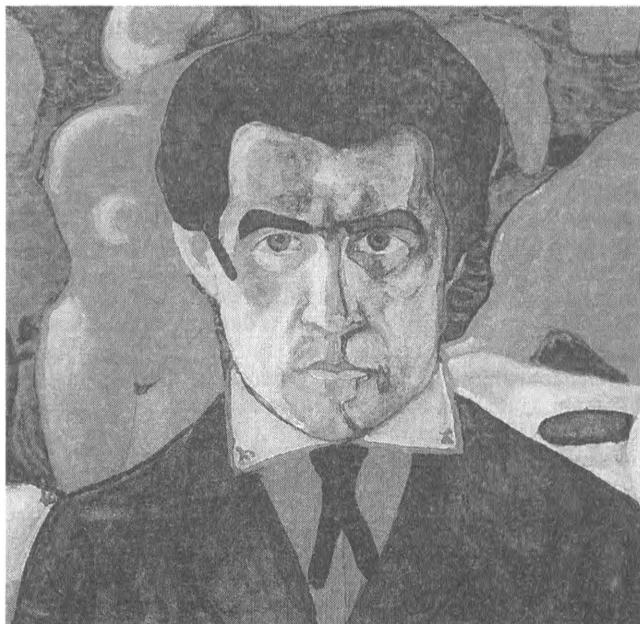
Дзеячы мастацкага цэха — жывапісцы, графікі, скульптары — адкрывалі ў народным мастацтве непаўторныя каштоўнасці, стваралі творы, прасякнутыя «земляной сілай», невычэрпным жыццялюбствам і добрым народным гумарам. Такімі былі працы маскоўскіх аб'яднанняў «Асліны хвост», «Бубновы валет», «Блакітная ружа», а таксама «Маскоўскага таварыства мастакоў».

Казімір Малевіч у зносінах з маскоўскімі мастакамі прайшоў увесь шлях развіцця еўрапейскіх стыляў ад імпрэсіянізму да футурызму. Аднак у яго палотнах 1910—1912 гадоў фармальны пачатак не пераважае над змястоўным. Тут моцна адчуваецца народнае, сялянскае светаадчуванне, якое Мастак увабраў разам з уражаннямі дзяцінства. Бо ён правёў першыя гады жыцця ў Беларусі, а дзіцячыя ўражанні пакідаюць сляды назаўжды.

З прац 1910 гады асабліва ўражвае аўтапартрэт Мастака. Чырвоны фон, на якім адгадваецца малюнак жаночых целаў; цяжкія чорныя плямы валасоў і адзежы; прамы непахісны погляд з-пад густых чорных броваў — усё гэта выклікае думку пра адвагу і моц Мастака, яго рашучасць ісці сваім шляхам. У цэлым партрэт вызывае трагічнае ўражанне — не толькі каларытам, але і раздвоенасцю (мабыць, непазбежнай для думаючай творчай асобы).

Адзначым, што ў гэтай працы, а таксама ў іншых працах першага сялянскага цыкла Малевіч ужывае супастаўленне чырвонага з зялёным. Яно адпавядае сялянскаму густу і асабліва лічыцца за лепшае ў Беларусі. Не выпадкова — дадамо — наш сучасны дзяржаўны сцяг афарбаваны менавіта ў гэтыя колеры.

Калі параўнаць працы Малевіча з працамі маскоўскіх мастакоў таварыстваў «Бубновы валет» і «Асліны хвост» — выявіцца вельмі істотная розніца. У масквічоў мы бачым налёт эстэтызму, штучнасці. У Наталлі Ганчаровой, напрыклад, сялянскі стыль — гэта стылізацыя, пераапрананне рамеснікаў ці праваслаўных



Аўтапартрэт

святых у гарнітуры сялян. У Малевіча ж гэта — знутры, ад целавай прыроды і сімпатыі да простага народа. Казімір працуе грубіянскім выразным контурам, шырокім мазком, падкрэсленнем «працоўных органаў» — рук і ног, перабольшаннем іх памераў.

У працах 1911—1912 гг. на тэмы сялянскага жыцця Малевіч цалкам займае пазіцыі кубізму. Зніклі рысы натуры — яе анатомія, фактура, колер. Чалавек скамянеў, ператварыўся ў скульптуру, якая складаецца з па-геаметрычнаму правільных цыліндраў і ўсечаных конусаў. Гэта ўжо не чалавек з цела і крыві, а помнік чалавеку-працаўніку, які здольны захаваць яго выяву на стагоддзі. Ён нібы ўзносіцца на пастамент, як быццам кажа: адзіна святое на свеце — гэта праца. Чалавек закліканы сваёй працай пераўтварыць зямлю і ўладкаваць на ёй сваё шчасце.

Гэтая думка гучыць шмат разоў у беларускім фальклоры — можа быць, часцей, чым у іншых народаў. Беларуская зямля патрабуе больш высілкаў па яе апрацоўцы, чым, напрыклад, украінская. Тут шмат балот і тарфянікаў, няўстойлівае надвор'е, пераважаюць супясчаныя ці суглінкавыя грунты, мала чарназёму. Дрымучыя лясы наступаюць на палеткі, жадаюць паменшыць і без таго небагатыя ворныя землі. Неабходнасць барацьбы з прыродай загартавала беларускага селяніна, зрабіла яго моцным і нясхільным.

Ствараючы карціны на сялянскія тэмы, Казімір Малевіч здабываў з памяці і падсвядомасці дзіцячыя і юнацкія ўяўленні пра просты народ, а быў гэта народ беларускі.

* * *

Першы «сялянскі перыяд» творчасці стаў крокам наперад па шляху абстрагавання Мастака ад бачнай натуры. Пасля малюнка геаметрызаваных формаў людзей і прадметаў была вялікая спакуса геаметрызаваць усю прастору, цалкам запоўніць яе рэчамі і целамі: раслінамі, будынкамі, самім небам і паветрам. Італьян-

скія футурысты ўжо зрабілі такі досвед: свет рассыпаўся на аскепкі, якія імкліва ляцяць кудысьці (Бала, Кара, Бачоні, Севярыні).

Малевічу не цяжка было працягнуць пачатае: яго карціны ператварыліся ў кангламерат дробных плоскасцяў, конусаў, цыліндраў і іх абломкаў. Такі быў лагічны вынік паступовай кубізацыі формы. У кучах яе абломкаў і фрагментаў апынуліся схаванымі нацыянальныя рысы мастацтва Казіміра. Ён уступіў у інтэрнацыянальную брыгаду куба-футурыстаў. Бліскучае завяршэнне гэтай стадыі адбылося ў працы над дэкарацыямі і гарнітурамі да оперы «Перамога над Сонцам» (1913 г.).

Перамога над Сонцам

Тэкст оперы напісалі Аляксей Кручоных і Велімір Хлебнікаў. Музыку — Міхаіл Мацюшын*. Прэм'ера адбылася ў Пецярбургу 3 і 5 снежня 1913 года.

Сюжэт оперы — утапічная карціна заваёвы новага жыцця, новай зямлі і неба. Ужо ў назве яе гучыць дзёрзкая ідэя кардынальнай змены свету.

...Все видят звёзды и Солнце, уже мёртвое
Ибо в новом преображении оно
Не нужно. В новом чуде нет
Ни Солнца, ни звёзд. Потух рай.
Рождается око нового начала. (2; 373)

Так пісаў Казімір. У пярэдадне Першай сусветнай вайны слова «сонца» стала ў літаратуры ходкім знакам прыгажосці і залімітавага ідэалу — свайго роду паганскага бажаства. Толькі паэты-футурысты дэманстратыўна змяншалі гэту выяву. Уладзімір Маякоўскі папросту гутарыў з Сонцам у Перадзелкіне за чаем з варэннем.

* Гады жыцця: Кручоных А. С. (1886—1968); Мацюшын М. В. (1861—1934); Хлебнікаў В. В. (1885—1922).

Зараз жа, у Петраградзе, на Афіцэрскай вуліцы перад позіркамі здзіўленай публікі паўстала прароцкае бачанне — перамога над мінулым (якое патрабавала праклёну) і карціна будучыні, дзе шчаслівыя «будзетляне», вызваленыя ад цяжару сусветнага прыцягнення, здабылі новае выдатнае жыццё і ўжо забыліся мінулае, «поўнае нуды памылак... ламанняў і згінанняў каленаў» (К. Малевіч).

Для аповяду пра гэту хвалюючую падзею спатрэбілася новая мова — славесная, візуальная і музычная; новая логіка (роўная алагізму), новая форма (будзетлянская) і новая прастора (чатырохмерная). Тры аўтары оперы працавалі наўдзіў аднадушна. Велімір Хлебнікаў знайшоў новы лексікон:

«Созерцавель поведет вас
Созерцебен есть вождебен
Сборище мрачных вождей

Зовавы позовут вас, как и полунебесные оттудни.
Минавы расскажут вам, кем вы были некогда
Бытавы — кто вы, бывавы — кем вы могли быть.
Никогдавли пройдут, как тихое сновидение
Маленькие повелюты властно поведут вас.
Здесь будут иногдавли и воображавли.
Смотраны написанные худогом создадут
переодею природы (6; 383, 384).

На «худога» лягла цяжкая задача: стварыць «смотраны», адэкватныя футурыстычнаму тэксту, якія б візуалізавалі прыгожае будзетлянскае быццё. Казімір выдатна вырашыў гэтую задачу. Бенедыкт Ліўшыц у сваіх успамінах апісвае ўражанне ад оперы (5; 449):

Тое, што зрабіў К. С. Малевіч у «Перамозе над Сонцам», не магло не ўразіць гледачоў... Перад імі раскрылася чорная бездань «созерцога» (сцэны). З першароднай ночы шчупальцы пражэктараў выхоплівалі па частках то адзін, то іншы прадмет, і, насычаючы яго колерам,

давалі яму жыццё... Навізна і своеасаблівасць прыёму Малевіча складаліся першым чынам у выкарыстанні святла як пачатку, які стварае форму, /што сцвярджае/ быццё формы ў прасторы... У межах сцэнічнай скрынкі ўпершыню нараджалася маляўнічая стэрэаметрыя, усталёўвалася суворая сістэма аб'ёмаў, якая зводзіла да мінімуму элементы выпадковасці. /Чалавечыя постаці/ рэзаліся лёзамі фараў, напераменку пазбаўляліся рук, ног, галоў, бо для Малевіча яны былі толькі геаметрычнымі целамі, патрабуючымі не толькі раскладання на складовыя часткі, але і дасканалага растварэння ў маляўнічай прасторы»...

Гэта было маляўнічае мудрагельства, якое апярэджвала ашалелую беспрадметнасць супрэматызму (3; 449—450).

Алагічны партрэт футурыстаў
М. Мацюшына, А. Кручоных і К. Малевіча. Снежань 1913 г.

Некаторае ўяўленне пра тэкст п'есы даюць рэплікі «асілкаў».

1-й силач:
Припечатана сургучом
Победа созревшая.
Нам теперь всё нипочём
Лежит Солнце в ногах зарезанное!

2-й силач:
Соль ползёт к пастуху
Конь мост устроил в ухе
Кто вас держит на постах
Пробегайте по рёбрам чёрным...

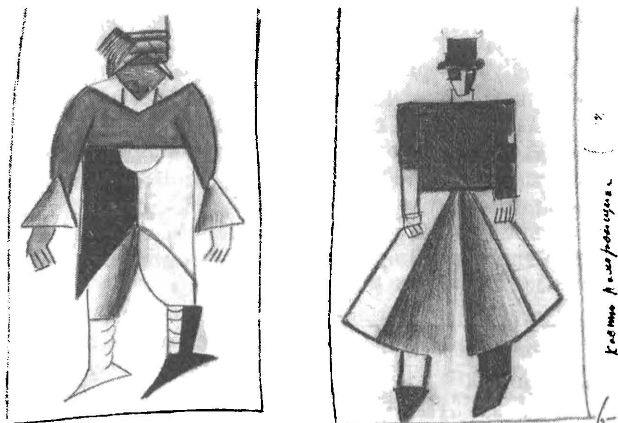
Оба силача (поют):
Скрылось солнце
Тьма обступила
Возьмём все ножи
Ждать взаперти.
Занавес (6; 394)

Гэты спектакль, фігуральна кажучы, аказаўся вялікім яйкам птушкі Рух, з якога выляцела гіганцкае птушаня — супрэматызм Малевіча. Тут было і раздрабненне арганічнай формы, і рассячэнне чалавечай постаці з заменай яе кардоннымі квадратамі, змацаванымі дротам, і пераадоленне зямнога прыцягнення (аскепкі формаў лёталі ў прасторы, з якой іх хаплялі прамяні пражэктараў), і дзіўны набор персанажаў, не злучаных якой-небудзь інтрыгай ці сюжэтам... Гэткая ж няскладнасць (свабода) была тут і ў тэкстах — у грэбаванні прынятай арфаграфіяй, у словатворчасці, у кампазіцыі вершаў.

Каляровая палітра таксама прадвяшчала каларыстыку супрэматычных прац Малевіча. Мяркуючы па апісаннях, у ёй панавалі тры колеры: чорны, чырвоны і белы. Форма квадрата шырока выкарыстоўвалася як у дэкарацыях, так і ў гарнітурах. Яна ідэальна ўпісвалася

ў 4-х мерную прастору, паколькі не мела замацаваных каардынат: квадрат вольна лётаў у чорным небе, не ведаючы гравітацыі.

Пасля працы над операй для Малевіча натуральным стаў наступны крок — пераход да маляўнічага супрэматызму. Гэта і здарылася неўзабаве.



Эскізы касцюмаў да оперы Мацюшына «Перамога над Сонцам»

Супрэматызм

Супрэматызм не быў выпадковай з'явай, яго з'яўленне абумовіла развіццё мастацтва ў апошняе дзесяцігоддзе XIX стагоддзя і першае дзесяцігоддзе XX. Еўрапейскі жывапіс эвалюцыянаваў (дакладней, перажываў шэраг катаклізмаў) паралельна з хуткай эвалюцыяй навукі, вытворчасці і грамадскіх адносін у краінах Еўропы, а парой і апярэджваў падзеі.

Класічная традыцыя ўсё больш саступала месца навацыям у вобласці выяўленчага мастацтва. Новыя кірункі і стылі ўзнікалі з нябачанай шпаркасцю. Нату-

ра ў адлюстраванні жывапісу скідала адзежыны адну за адной, падобна стрыптызёршы на эстрадзе вар'етэ.

Імпрэсіянізм вызваліў яе (натуру) ад выразнай формы і лакальнага колеру (Клод Манэ, 1872 г.). Фавізм (Анры Матыс, 1910 г.) — ад аб'ёмнасці і святлацені, ад чаго натура прыпадобнілася квяцістаму дывану. Постімпрэсіянізм (Поль Сезан, 1888 г.) замяніў адлюстраванне свету прыроды светам маляўнічых плям; за імі натура схавалася, страціла каштоўнасць сама па сабе. Кубізм разбіў аб'ектыўны свет на элементы, ператварыў рэчы ў аскепкі геаметрычных абрысаў (Пабла Пікасо, 1907 г.) і тым самым заявіў пра распыленне аб'ектыўнай рэальнасці. Свет быў разгледжаны ў мікраскоп і выявіўся зусім непадобным на той, што звыклы чалавеку.

Нарэшце, у 1910—1914 гг. была зроблена спроба вызваліць зямную матэрыю ад супакою і статычнасці. Гэта футурысты (Д. Бала, К. Кара, Л. Бачоні).

Пасля гэтага, па логіцы рэчаў, засталося толькі дазволіць аскепкам светабудовы паляцець у космас праз вялікую «чорную дзюру» (квадратнай формы) і тым самым здабыць волю ад мітуслівага грэшнага свету. Так з'явіўся супрэматызм (supreme) — стыль, пераўзыходзячы ўсе іншыя, дагэтуль існавалыя — па вызначэнні яго вынаходніка.

Заслуга адкрыцця гэтага стылю належыць мастаку, народжанаму зямлёй Беларусі — Казіміру Севярынавічу Малевічу.

МАРСОВО ПОЛЕ, № 7.
ПОСЛѢДНЯЯ ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА КАРТИНЪ
„0,10"
(НОЛЬ-ДЕСЯТЬ)

Афіша «Апошняй футурыстычнай выставы карцін „0,10"».

Адкрыццё Казіміра прыйшло да яго як бы з Прасторы (ці з неба): стварыўшы свой Чорны квадрат, ён сам быў застрашаны і амаль паралізаваны. Па ўласным прызнанні, некалькі дзён не мог прахапіцца, не еў і не спаў (2; 15). Але дух перамог — Мастак зразумеў значэнне свайго адкрыцця, адрокся ад старога свету, атрос яго прах са сваіх ног. На працягу наступных дванаццаці гадоў ён стварыў мноства твораў у новым стылі.

Афіцыйна днём нараджэння супрэматызму прынята лічыць 3 снежня 1915 года — дзень адкрыцця «Апошняй выставы футурыстаў 0, 10» у Пецярбургу. Падзея гэта была настолькі важная, што водгукі на яе не цішэюць дагэтуль, гэта значыць цэлае стагоддзе.

Сучаснікі Малевіча рэагавалі на ўбачаны цуд па-рознаму. Грамадства падзялілася на два варагуючых лагеры — прыхільнікаў Малевіча і яго ворагаў. Асабліва гарачыя нападкі дасталіся на долю «Чорнага квадрата» — галоўнай працы выставы «0,10». Гэту карціну звалі: «трунная пліта цёплага, каханага свету мастацтва, аблічча д'ябла, формула нябыту» (Аляксандар Бенуа); «чорная дзюра, жах смерці, злавеснае палатно, люк у апраметную, цямрэча, склеп, вечная цемра» (Таццяна Талстая). Супрэматычныя карціны, якія суправаджалі Квадрат, атрымалі назву «маляўнічага мудрагельства», а іх аўтар — тытул «гарадскога вар'ята» (Бенедыкт Ліўшыц).

Сам Казімір казаў пра сваё вынаходства з пафасам паэта:

> Я змяніўся ў нуль формаў і выйшаў за нуль да творчасці, г.зн. да Супрэматызму, да новага маляўнічага рэалізму — беспрадметнай творчасці.
>
> Супрэматызм — пачатак новай культуры: дзікун ёсць пераможаны як малпа.
>
> Няма больш любімых куткоў, няма больш кахання, дзеля якога змянялася праўда мастацтва.
>
> Квадрат не падсвядомая форма. Гэта творчасць інтуітыўнага розуму.

Твар новага мастацтва!

Квадрат жывое царскае немаўля.

Першы крок чыстай творчасці ў мастацтве.

Да яго былі наіўныя пачварнасці і копіі натуры.

Усякая маляўнічая плоскасць больш жывая, чым усякі твар, дзе тырчаць вочы і ўсмешка.

Я шчаслівы, што вырваўся з інквізітарскіх засценкаў акадэмізму.

(К. Малевіч. 1915 г. (2; 53—56)

Пры жыцці ў К. С. Малевіча былі не толькі супернікі, але таксама прыхільнікі і прадаўжальнікі. Думаючыя людзі ў Маскве, Пецярбургу, Заходняй Еўропе і асабліва ў Віцебску ацанілі яго подзвіг як мае быць (пра гэта пазней). Але, верагодна, сапраўдная слава і прызнанне заслуг Малевіча як мастака і мысляра прыйшлі ў другой палове XX і пачатку XXI стагоддзя. Прывядзём некалькі цытат.

Зміцер Сараб'янаў:

Чорны квадрат — кропка адліку /пачатак новай эры/, непадзельная часціца свету і быцця. Ён апынуўся на памежнай паласе мастацтва і не-мастацтва, логікі і алагізму, быцця і нябыту, крайняй прастаты і бязмежнай складанасці»... /Чорны квадрат — знак/ іншага быцця — беспрадметнага, цалкам вызваленага ад рэалій зямнога свету, які ставіць гледача ў сітуацыю сустрэчы з новай сістэмай сусветнай прылады (1; 99).

У статычным і дынамічным супрэматызме Малевіча Сараб'янаў бачыць:

Перакадзіроўку сусвету
Пераадоленне зямнога прыцягнення
Вынаходства новай касмічнай мовы
Сцвярджэнне новага сусветнага парадку
І законаў усеагульнай прылады сусвету.

Як бачна, нашы сучаснікі ацанілі працу і подзвіг Малевіча значна вышэй, чым асвечанае грамадства пачатку XX стагоддзя.

Міхаіл Герман адзначыў дзве істотныя ўласцівасці Чорнага квадрата: яго псіхалагічнае ўздзеянне і непранікальнасць для аналізу:

> Само палатно «Чорны квадрат» нібы стаілася ў сваёй маўклівай, грознай, дзіўна панурай значнасці... Адчуванне прасторы, пазбаўленай пачаткаў і канцоў, працягласці і маштабу, у адносінах да якой чорны прастакутнік успрымаецца як «нуль-прастора», «анты-прастора», «чорная дзюра», «звышцяжкая зорка»... Гэта найвышэйшай спробы паэтычная навуковая фантастыка... Як усякі вобраз, Чорны квадрат патрабуе больш веры, чым пранікнення і аналізу (3; 201).

Заўважым, што спасціжэнне — не заўсёды аналіз, яно магчымае таксама праз аналогію, параўнанне пазнавальнага аб'екта з іншымі, знаёмымі і спазнанымі. Свет адзіны — гэта ведалі яшчэ ў глыбокай старажытнасці. Таму ўсе рэчы і з'явы родныя; усяму зямному можна адшукаць адпаведнасць у космасе ці ў мікрасвеце.

Един Огонь, многоразлично возжигаемый,
Едино Солнце, всепроникающее,
Едина Заря, всё освещающая,
И едино то, что стало всем [этим] (11; 28).

Доктар фізіка-матэматычных навук Ігар Аляксандравіч Малевіч (унучаты пляменнік Казіміра) бачыць у жывапісе і філасофіі Мастака сэнсы, аналагічныя з прароцтвамі Ведаў і Упанішад, і разам з тым — з адкрыццямі фізікі XX стагоддзя:

> Казімір заўсёды ведаў, што ён не вынаходнік пустых абстракцый. Ён — адкрывальнік шляхоў зразумення сэнсу прылады свету, сэнсу інтуіцыі прадбачання чалавека, трансментальнасці яго духу (8; 131).

Чорны квадрат на белым фоне бясконцасці. Гэта тая сутнасць, якая звычайна ўтоена ад чалавека бясконцай прасторай меж неразумення свету... Чорны квадрат — абраз часу, узноўлены Казімірам, /ён уяўляе/ сувязі мінулага і будучага. Яго акно сэнсу, адкрытае ў новыя веды. Гуманізм мастака. Фізічная сутнасць сэнсу (8; 132).

Нататка. Тэксты Ігара М. парой гэтак жа цяжкія для разумення, як і філасофскія складанні яго вялікага сваяка. Хай чытач паспрабуе ўспрыняць іх без аналізу, інтуітыўна.

Галоўная форма

Фундаментальная ўсюды існая форма ў карцінах Малевіча супрэматычнага стылю — квадрат. Яна гэтак жа ўсюды існая ва ўсіх рэчах матэрыяльнага свету, а яе галоўнай лічбай «чатыры» вылічаюцца асноўныя інтэлектуальныя і духоўныя каштоўнасці чалавецтва. У квадраце — зямное і нябеснае, бачнае і спасціжнае розумам, фізічнае і псіхалагічнае.

Па гледжаннях старажытных грэкаў, усе рэчы свету створаны з чатырох пачаткаў — зямлі, вады, паветра і агню. Знак Зямлі — куб (форма, вытворная ад квадрата). Мы дзелім год на 4 кварталы, а прастору — на 4 бакі свету. Знак хрысціянства — крыж; на чатыры слупа абапіраецца купал хрысціянскага храма — мадэль Неба, месца знаходжання Бога. У Бібліі кананізаваны 4 вялікіх прарока, 4 Евангеллі, 4 апосталы.

Знак Алаха — чорны куб, а галоўнае мусульманскае свяцілішча Кааба мае кубічную форму. У мусульманскім раі 4 сада, з яго выцякаюць 4 ракі. Прамудры Саламон назіраў 4 феномены, якіх не мог зразумець: шлях арла ў небе, шлях змяі на скале, шлях карабля ў моры, шлях мужчыны да дзяўчыны.

Мноства рэчаў, недаступных адчуванням, гэта значыць да спасціжэння розумам адмерваецца чацвярыца. Буда Гаутама ў момант прасвятлення адкрыў

4 фундаментальныя праўды, а таксама высакародны васьмярычны шлях, які вядзе чалавека да спынення пакуты. Піфагарэйцы кляліся чацвярыцай, шануючы яе найвялікай клятвай:

Нет, клянусь передавшим нашей главе четверицу,
Вечной природы исток и корень в себе содержащу.

Навукоўцы старажытнасці адрознівалі 4 тыпы людзей па тэмпераментах: сангвінікі, халерыкі, флегматыкі і меланхолікі. Карл фон Экартсхаузен сцвярджаў: «Падвойная чацвярыца ўтрымоўваецца ў сістэме тварэння».

У мастацкай практыцы традыцыйна прынята лічыць чацвярыцу колераў (чырвоны, зялёны, жоўты, сіні) дастатковай для стварэння шматколернага каларыту.

Фізіка XX стагоддзя адкрыла ролю чацвярыцы ў самай глыбіні мікрасвету. Электрон недаступны нашаму зроку, але мы ведаем, што яго месца ў атаме і яго індывідуальнасць вызначаецца наборам з чатырох квантавых лічбаў. Чаму гэтых лічбаў менавіта чатыры? Гэта пытанне пакуль застаецца без адказу.

Тут пералічана толькі малая частка значэнняў квадрата і лічбы 4 у культуры чалавецтва. Напрыканцы нагадаем, што ў нашым паўсядзённым жыцці квадрат (і прастакутнік) — самая распаўсюджаная форма. Няма патрэбы прыводзіць прыклады. Палічыце, колькі прастакутнікаў знаходзяцца ў дадзены момант у полі зроку ў вашай кватэры.

Гэткім чынам, Чорны квадрат — не карціна, а знак ці знак з шырокім спектрам значэнняў. У супрэматычных працах Малевіча нярэдка прысутнічаюць круг і крыж. Гэтыя постаці таксама маюць шырокі корпус значэнняў і багатую лічбавую сімволіку. Нагадаем толькі, што лічбы круга — 1 і ∞, а сам ён (круг) — увесь сусвет, гэта значыць Усё, і ў той жа час — нуль,

гэта значыць Нішто. Пра гэта паведаміў нам Казімір у невялікім эсэ «Супрэматычнае люстэрка» (2; 82). Падобны погляд на сусвет здаецца парадаксальным, неспасцігальным праз пачуцці.

Аднак усе містычныя вучэнні, пачынаючы ад Лао Цзы і Буды да Шры Раджніша (можна працягнуць) — заяўляюць пра ілюзорнасць пачуццёвага сусвету. Гэты погляд падмацоўваюць таксама сучасныя дасягненні атамнай фізікі.

Адносна падрабязны выклад сімволікі квадрата апраўданы ключавым значэннем гэтай формы ў творчасці Казіміра Малевіча. Прыведзеныя тут экскурсы ў сусветную культуру пераконваюць у тым, што Чорны і іншыя квадраты — не капрыз і нават не вынаходства Мастака. Яго заслуга ў тым, што ён асэнсаваў гэтыя формы па-свойму і прадставіў іх у арыгінальным кантэксце.

Выяўленчае мастацтва Беларусі трымае сусветнае пяршынства па колькасці малюнкаў квадратаў. Ёсць у нас мастак Сяргей Кірушчанка, майстар прастакутных рашотак. На яго карцінах — незлічонае мноства квадратаў у розных ракурсах і спалучэннях з прастакутнікамі. Ідэі Малевіча атрымалі ў гэтых працах працяг і пераасэнсаванне, што цалкам натуральна па сканчэнні вялікага інтэрвалу часу. Творчасць Кірушчанкі — важкі аргумент у карысць законнай прыналежнасці Казіміра Малевіча да культуры Беларусі.

Дынамічны супрэматызм

Супрэматычнае палатно — гэта акно,
Праз якое выяўляем жыццё

Казімір Малевіч

Квадраты Малевіча маглі быць успрыняты адукаваным гледачом як нейкае адлюстраванне натурнай формы, шырока распаўсюджанай у рэальным жыц-

ці. Акрамя таго, кожны глядач, які спыніўся перад карцінай хоць бы на адну-дзве хвіліны, несвядома паддаваўся псіхалагічнаму ўздзеянню колеру. Хто ж не адчувае ў чорным колеры цямрэчы і цяжару, у чырвоным — энергіі і рухомасці, у белым — лёгкасці і радасці? На такім элементарным узроўні некаторыя сучаснікі Малевіча маглі зразумець сэнс «статычнага супрэматызму». Праз сто гадоў усё чалавецтва дарасло да разумення такога роду жывапісу.

«Дынамічным супрэматызмам» назваў Мастак складаныя кампазіцыі з разнастайных формаў, якія не маюць аналогій у звыклым чалавечым свеце. Час яго прызнання яшчэ наперадзе.

Тут у гледача ўзнікала рэакцыя адрыньвання, таму што ў яго ранейшым досведзе не было падобных аб'ектаў ці ўяўленняў. На выставах выяўленчага мастацтва ён бачыў зусім іншае; не бачыў ён аналагаў і ў прыродзе.

Малевіч разумеў, што яго мастацтва патрабуе каментароў, тлумачэнняў — інакш яго адпрэчаць і забудуць як кур'ёзны эпізод.

Пра сваё мастацтва Казімір піша:

Мастак павінен стварыць творчую сістэму, але не пісаць малюнкі духмяных руж, бо ўсё гэта будзе мёртвым малюнкам, які нагадвае пра жывы (2; 74).

Задача (супрэматычных палотнаў) — перадаць стан статыкі ці дынамікі сусветнай матэрыі (2; 77).

Супрэматызм... змяняе ўсю архітэктуру зямных рэчаў, злучаючыся з прасторай планетнай сістэмы (2; 79).

У супрэматызме ляжыць ідэя новай машыны, гэта значыць новага бясколавага бяспарабензінавага рухавіка.

Адна з асноў супрэматызму — прыроданатуральнасць — досвед, дзеянне і ўсеагульная творчасць.

Пра жывапіс у супрэматызме не можа быць гаворкі, жывапіс даўно зжыты, і сам мастак — забабоннасць мінулага (2; 79).

Дойдучы да поўнага анулявання прадметнасці ў мастацтве, станем на цвёрдую дарогу стварэння наватвораў (2; 113).

Малевіч рэзка супрацьпаставіў свой новы супрэматычны сусвет старому, класічнаму. Аднак, зыходзячы з тэзы пра адзінства сусвету, лагічна выказаць здагадку, што ў класічным і супрэматычным мастацтве дзейнічаюць адны і тыя ж законы, хоць на першы погляд гэтыя сістэмы абсалютна непадобныя.

Сама прырода стварае структуры, аналагічныя кампазіцыям Малевіча. Найблізкія прыклады — зорнае неба, ці зямля, абсыпаная восеньскім лісцем, ці белыя кветкі на зялёнай сенажаці... Ніякі стыль у мастацтве не здольны цалкам «адарвацца» ад натуры. Сам жа Казімір зваў свае супрэматычныя карціны пэўнымі імёнамі: «Маляўнічы рэалізм селяніна ў 2-х вымярэннях», «Аўтапартрэт у 2-х вымярэннях», «Маляўнічы рэалізм футбаліста».

Пры ўважлівым разглядзе выяўляецца, што супрэматычныя кампазіцыі падпарадкуюцца тым жа законам, што і ўсе візуальныя структуры, створаныя чалавекам, у тым ліку — у жывапісе і прыкладным мастацтве. Гэта законы візуальнага ўспрымання, добра даследаваныя псіхалогіяй XIX і XX стагоддзяў.

Пры наяўнасці ў поле зроку мноства аб'ектаў чалавечае вока падзялае іх на групы па 2, 3, 4 аб'екты (не больш за 6). У правільна арганізаванай структуры выяўляюцца галоўныя і другарадныя элементы. Як правіла, галоўныя постаці памерамі больш другарадных і яны размешчаны бліжэй да гледача. Усё гэта мы бачым у лепшых працах Малевіча. Дзякуючы такой арганізацыі мноства постацяў у яго кампазіцыях не здаецца празмерным. Тут усё вылічана і размеркавана, як у прыродзе.

Вялікую арганізуючую ролю адыгрывае рух элементаў карціны. Ілюзію руху стварае нахіл падоўжных во-

сяў прастакутнікаў направа. Здаецца, што яны быццам узлятаюць; нахіл налева стварае ілюзію падзення. Малевіч — майстра проціпастаўленняў і кантрастаў. Буйныя постаці акружаны дробнымі, галоўныя кірункі перасякаюцца другараднымі пад прамым кутом. Дзе тут неадпаведнасць класічным прыёмам кампазіцыі? Дзе не ўлічваюцца заканамернасці нашага зроку? Я такіх парушэнняў не бачу.

Прынцыповае адрозненне дынамічнага супрэматызму ад класічнага жывапісу складаецца ў тым, што тут у кампазіцыю ўведзены фактар часу, прытым злучанага з прасторай. Тут усе формы вытворныя ад квадрата — і ад гэтага ўзнікае падсвядомае адчуванне адзінства кампазіцыі і наяўнасці ў ёй нейкага сістэмаўтваральнага прынцыпу. Сапраўды — кожны квадрат тут, выдаляючыся ад гледача ці набліжаючыся да яго, набывае то меншы, то большы памер; ён круціцца вакол адвольнай восі, квадрат ператвараецца ў прастакутнік, паралелаграм, трапецыю, палоску ці, урэшце, у лінію. Калі зафіксаваць усе гэтыя рухі квадрата ў часе і прасторы — атрымаецца менавіта тое, што названа словам supremus. Мімаволі напрошваецца аналогія з карцінай зорнага неба (космасу), аднак ёсць істотнае адрозненне: космас — гэта сістэма хаатычная, а супрэматызм — арганізаваная.

Пры ўсёй сваёй экстравагантнасці Малевіч, па сутнасці, заўсёды заставаўся пад уладай прыроды і ўспадкаваных радавых генаў, якія адказваюць за цэласць, гармонію і прыродную метазгоднасць усіх спраў чалавека.

Гады 1916—1919

Год 1915 можна лічыць пераломным у жыцці К. Малевіча. Апроч эпахальнай выставы «0,10», ён удзельнічаў у чатырох буйных выставах у Маскве і Петраградзе, а таксама напісаў першую брашуру-маніфест «Ад кубізму да супрэматызму. Новы маляўнічы рэалізм», якую выдаў М. Мацюшын.

Гады 1916—1919 былі незвычайна плённымі ў жыцці Мастака. Ён удзельнічаў у новых выставах у Маскве і Петраградзе, чытаў лекцыі пра супрэматызм, браў удзел у працы таварыства «Супрэмус», куды ўваходзілі Вольга Разанава (1886—1918), Любоў Папова (1889—1924), Іван Клюн (1873—1943), Аляксандра Экстэр (1882—1949), Надзея Удальцова (1885—1961), Раман Якабсан (1896—1982).

27 траўня 1917 года на ўстаноўчым зборы прафесійнага звязу мастакоў-жывапісцаў у Маскве Малевіча абралі ў раду Звяза прадстаўніком ад левай федэрацыі (1; 386). А 14 кастрычніка яго абралі старшынёй таварыства «Бубновы валет».

25—26 кастрычніка ў Петраградзе адбыўся дзяржаўны пераварот. Уладу ў Расійскай дэмакратычнай рэспубліцы захапілі левыя экстрэмісты. Праз дзесяцігоддзе гэты пераварот назвалі Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыяй.

Малевіч працягваў грамадскую дзейнасць, выступіў з дакладам на дыспуце «Заборны жывапіс і літаратура». У 1918 годзе ён пераехаў у Петраград, дзе ўзначаліў адну з «Вольных майстэрняў». Тады ж Малевіч напісаў палотны белага супрэматызму. У канцы года яго абралі чальцом Міжнароднага бюро Народнага камісарыята асветы РСФСР. Напачатку студзеня 1919 года ён зноў прыехаў у Маскву, дзе заняў пасаду кіраўніка «Майстэрні па вывучэнні новага мастацтва СУПРЭМАТЫЗМУ».

У гэтым жа годзе адбылася істотная падзея: у вёсцы Вербаванне Кіеўскай губерні дэманстраваўся гафт сялянак па малюнках Малевіча, Удальцовай, Разанавай, Пуні і іншых.

Супрэматызм пайшоў у масы, быў прыняты народам! Бо формы квадратаў, крыжоў і палосак былі традыцыйнымі ў народным мастацтве, асабліва ў беларускім. Пераважныя колеры народнага гафту — чырвоны, чорны і белы — галоўныя і ў Новым мастацтве Малевіча.

У тым жа 1919 годзе на X Дзяржаўнай выставе «Беспрадметная творчасць і супрэматызм» Малевіч паказаў 16 супрэматычных прац, а 15 ліпеня 1919 г. скончыў у Нямчынаўке першую вялікую тэарэтычную працу «Пра новыя сістэмы ў мастацтве».

Віцебскі перыяд (лістапад 1919 — травень 1922 г.)

У лістападзе 1919 года пачаўся кароткі, але надзвычай плённы перыяд у жыцці і творчасці К. С. Малевіча. Па запрашэнні Іллі Чашніка ён пераехаў у Віцебск, дзе стаў кіраўніком майстэрні ў Народнай мастацкай школе. Арганізатарам і дырэктарам яе быў мастак Марк Шагал (1887—1985).

Тут Казімір Севярынавіч знайшоў вялікую сям'ю супрацоўнікаў, аднадумцаў, вучняў і паслядоўнікаў. Тут панавала атмасфера вольнай творчасці і адважных эксперыментаў.

Калегамі Малевіча былі Лазар Лісіцкі (1890—1941), Ніна Коган (1889—1942), Вера Ермалаева (1893—1937), Ілля Чашнік (1902—1929).

Сярод вучняў школы былі Іван Гаўрыс (1890—1937), Іван Чарвінка (1891—каля 1955), Мікалай Суэцін (1897—1954), Анна Каган (1902—1974), Яўгенія Магарыл (1902—1987), Леў Юдзін (1903—1941), Лазар Хідэкель (1904—1986), Яўхім Раяк (1906—1987) і іншыя, агулам больш за 30 чалавек.

Аповяд пра жыццё ў Віцебску — гэта ў пэўным сэнсе гераічны эпас пра тое, як у правінцыі, у спустошанай вайной і рэвалюцыяй Беларусі, ва ўмовах голаду і жабрацкага побыту заквітнела дзіўная кветка — геніяльны самавук стварыў цуд-цудоўнае і дзіва-дзівоснае: Новае мастацтва і новую Думку пра Жывапіс, пра Быццё і Бога.

Гераічнасць Малевіча ўдвая заслугоўвае захаплення, калі ўлічыць, у якіх умовах ён ствараў свае творы. Пра гэта красамоўна сведчаць лісты з Віцебска знаёмым і калегам. Вось урывак з ліста Лісіцкаму ў Нямеччыну:

> Я сам цяпер таксама нездаровы. Нервовы стан моцна хворы, грошай няма, ежа дрэнная, адзежы няма (2; 471).

Чальцы групы УНОВИС на вакзале ў Віцебску падчас ад'езду ў Маскву. У цэнтры К. Малевіч. 5 чэрвеня 1920 года

Адчуваем жудасны голад. Я на валасінцы, а Хлебнікаў ужо ляжыць, паралічам пабіты... Хлебнікаў памёр, закатаваны голадам. На чарзе Татлін і я (2; 468).

Да таго ж, мастакам даводзілася пераадольваць ганенні ўлад і адбіваць жорсткія напады службоўцаў, якія душылі Новае мастацтва.

Нягледзячы на ўсё гэта, Малевіч гераічна працаваў. Ён вёў працу выкладчыка ў Школе выяўленчага мастацтва, чытаў публічныя лекцыі, пісаў тэарэтычныя працы. У Віцебску быў створаны галоўны корпус яго філасофскіх твораў.

З ліста Л. М. Лісіцкаму ад 17 чэрвеня 1924 г.:

> О, калі б Вы ведалі, колькі я напісаў, можна цэлае адмысловае выдавецтва адкрыць. Пра супрэматызм адна частка 240 стар. Цяпер рыхтую на першае паўгоддзе 48 лекцый, кожная ў адзін друкаваны ліст. Калі б маглі выдаць так, каб я мог атрымаць на праезд у Берлін, добра б было (2; 471).

К. Малевіч стаў інтэлектуальным лідарам Віцебскай школы. Ён знайшоў тут сітуацыю, аптымальную для «палёту» ў залімітавыя сферы, у культурны космас. Спагада аднадумцаў, выдаленне ад мітусні сталічнага жыцця, выкладчыцкая праца, злучаная з неабходнасцю фармуляваць свае думкі і выказваць іх — усё гэта спрыяла высокай творчай актыўнасці Мастака, нягледзячы на вельмі цяжкія пабытавыя ўмовы жыцця.

Бог не скінуты

Без Бога — ні да парога.

Народная мудрасць

Сярод шматлікіх тэарэтычных прац, створаных у Віцебску, адмысловае месца займае трактат «Бог не скінуты». Ён пераканаўча сведчыць пра блізкасць Казіміра беларускаму народу, шмат пацярпеўшаму ад войн і

самаўпраўнасці ўлады заможных. Яму, народу, ад веку няма ў каго было шукаць абароны і дапамогі, як у Бога адзінага.

У цёмныя часы дзяржаўнага атэізму Малевіч галасна звярнуўся за дапамогай да Бога: ён імкнуўся падвесці трывалы падмурак пад свае незвычайныя ідэі, апраўдаць ва ўласных вачах сваю мяцежную грамадзянскую пазіцыю і сваё супрацьстаянне тагачаснай грамадскай думцы.

«Бог не скінуты» — да такой высновы прыйшоў Мастак у выніку пакутлівых сумневаў і роздумаў. Твор гэты шырокі, мова яго — спецыфічная, цяжкая для чытання. Гэта мова не навукоўца, а паэта. Змест трактата лепш за ўсё перадаць у пераказванні, захаваўшы паэтычны пафас арыгінала:

Прырода ўтоена ў бясконцасці і шматграннасці.
Яна не мае ні мовы, ні формы.
Яна бясконцая і неабсяжная.
Цуд прыроды ў тым, што ў маленькім збожжы яна ўся,
І тым часам гэта ўсё не асягнуць.
Чэрап чалавека роўны сусвету.
Увесь сусвет — той жа дзіўны чэрап,
У якім нясуцца касмічныя сусветы.

Чалавек — таксама космас.
Вакол яго круцяцца створаныя ім прадметы.
Сусвет — дасканаласць, і, такім чынам — Бог.
Чалавек жадае дасягнуць Бога, ці дасканаласці,
гэта значыць стаць Богам.

Але для гэтага трэба кіраваць зорнай прасторай сонцаў,
Сістэмамі сусветаў.
Усе праўды закладзены ў чалавецтве.
Чалавек рухаецца да абсалютнай праўды,
Якая стварае праз загад «Няхай будзе!»
Мара чалавека — прабегчы законы і апынуцца
на беззаконным шляху,
Дзе няма ні забарон, ні меж, ні меж.

Прыклад радавой сістэмы — планеты, космас.
Мэта чалавека — Бог, дасканаласць, ці супакой,
ці нішто,
Стан без слоў.
У мастацтве Бог думаецца як прыгажосць,
І таму толькі, што ў прыгажосці Бог.

Рэлігійны чалавек у царкве сваёй кажа:
«Я стаю на праўдзівым шляху,
Царква мая вядзе да праўдзівага Бога;
Усё тое, што кажа чалавек па-за царквой — ёсць тлен».

Душа — не што іншае, як часціца Бога.
Душа не смяротная, Бог не смяротны,
усё не смяротнае ёсць Бог.
Душа кажа: «Я магу заганарыцца тым,
што Бог у мяне ўнутры,
Бо толькі ў мяне ёсць гармонія,
А ў гармоніі няма граху.
Ва мне праўдзівы свет чалавекаў,
Ва мне няма ні турмаў, ні пакаранняў,
Нішто не можа параўнацца са мною,
Бо я ўжо дасягнула Бога».

У гэтай невялікай вытрымцы з шырокага трактата гэтулькі думак, што не ўяўляецца магчымым хоць бы коратка іх пракаментаваць. Усё ж дазволім сабе запярэчыць на некаторыя катэгарычныя выказванні Казіміра.

Чалавек не можа імкнуцца стаць Богам, паколькі ён — Яго тварэнне, да таго ж першапачаткова і непа-

праўна грэшнае (калі пад словам «чалавек» разумець усё чалавецтва).

Чалавек не можа дасягнуць абсалютнай праўды, бо яе няма. Усякая праўда адносная.

Мара пра абсалютную свабоду няздзейсная, бо ўсімі без выключэння працэсамі быцця кіруе закон.

Поўны супакой («нішто») не можа быць мэтай чалавека таму, што ён народжаны для працы і тварэння.

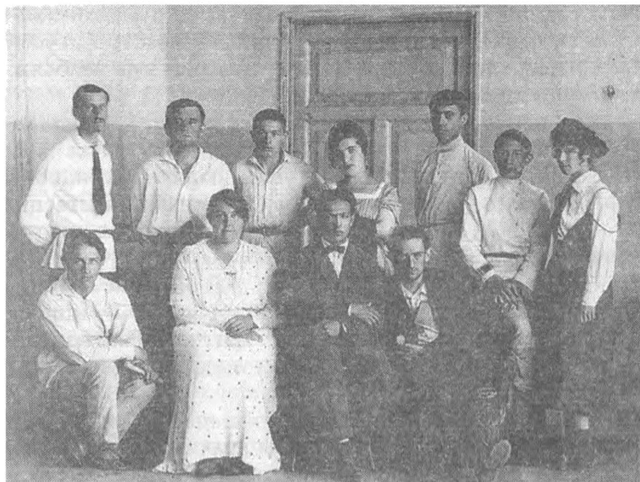
У мастацтве галоўнае — не прыгажосць, а праўда. Прыгажосць па сваёй сутнасці дваістая і зманлівая. Нельга атаясамляць Бога з прыгажосцю.

Але ж Малевіч не быў моцны ў багаслоўі, гэтак жа як у філасофіі, як у фізіцы. Відавочна, у гэтых ведах ён і не меў патрэбы, бо меў веру ў сваім сэрцы. Яго вера — гэта вера простага чалавека, дадзеная яму ад нараджэння. Адчуванне прысутнасці Бога Казімір атрымаў яшчэ ў дзяцінстве, калі блукаў па лясах і сенажацях, удыхаў пахі травы, палявых кветак і хвоі, слухаў галасы птушак і шум ветра. Гледзішча велізарнага купала неба, які клапатліва хавае ўсю зямлю і яе стварэнні без адрознення, дала Казіміру цвёрдую веру ў творцу, добрага захавальніка ўсяго жывога. Ён — «існы на небесі», адвечна існы. Гэта вера ўвайшла ў самае сэрца Казіміра.

Апынуўшыся пасля ў вялікім горадзе, у асяроддзі мастакоў, паэтаў, навукоўцаў, кінуўшыся ў шумнае клапатлівае жыццё Масквы, Казімір страціў непасрэднае адчуванне прысутнасці Творцы. Але ў правінцыйным Віцебску, удалечыні ад маскоўскай багемы, ён вярнуўся думкамі да праблем сутнасці свету, быцця, Бога. Так паўстаў філасофскі твор «Бог не скінуты».

У гэтым тэксце няма строгай логікі, у ім шмат супярэчнасцяў і пытанняў без адказаў. Тым не менш, можна сфармуляваць галоўныя высновы.

1. Мэта гэтай працы — апраўдаць беспрадметнае мастацтва, падвесці тэарэтычную базу пад супрэматызм.



УНОВИС. Чэрвень 1922 года. Віцебск.
Стаяць (злева направа): І. Чэрвінка, К. Малевіч, Е. Рояк, А. Каган, Н. Суэцін, Л. Юдзін, Е. Магар;
сядзяць (злева направа): М. Векслер, В. Ермалаева, І. Чашнікаў, Л. Хідэкель

2. Бог — гэта воля, розум і дасканаласць. Ён знаходзіцца ў кожнай нашай думцы. (Царства Божае ўнутры вас ёсць. Лука. 17:21)
3. Бачныя рэчы непазнавальныя. Тое, што мы бачым — не аб'ектыўная рэальнасць, а нашы адчуванні ад убачанага.
4. Рытм — першы і найгалоўнейшы закон усяго праяўляльнага ў жыцці.
5. Форма — толькі ўмоўнасць. У рэчаіснасці яна не існуе.
6. Прырода — гэта бясконцасць. Яна «не мае ні столі, ні падлогі, ні падмурка, ні гарызонту, і таму... розум не можа яе спасцігнуць».
7. Усё адзіна, «нічога асобнага не існуе, і таму няма і не можа быць прадметаў і рэчаў». Але: «сама

кропка ці лінія ўжо мноства, ужо бясконцая і ўшыркі, і ўглыб, і ў вышыню, і ў прастору, і ўсё ў бясконцасці будзе нічым, гэта значыць неабсяжным для свядомасці».

8. I царква, і фабрыка, і чалавек імкнуцца да дасканаласці. Але чалавек, які дасягнуў дасканаласці — гэта той, хто ва ўсім спадзяецца на волю Божую і, даручыўшы яму ўсе справы, застаецца без волі і розуму, гэта значыць прызнае сябе як няіснага.

Самая цяжкая праблема — раздвойванне Быцця і Бога. Бог, чалавек, быццё — гэта і «ўсё», і «нішто». «Я цар, я раб, я чарвяк, я Бог» (Ф. Цютчаў). Раздвойванне свету — крыніца і чыннік пакутлівага раздвойвання чалавечай думкі.

Малевіч не спрабуе схаваць ці пагадніць супрацьлеглласці; Мастак і філосаф адважна агаляе іх у сваіх творах. I толькі дзесьці ў падсвядомасці жыве глыбокае перакананне, засвоенае яшчэ з дзіцячых гадоў: БОГ НЕ СКІНУТЫ!

Гады 1920—1926

Філасофскія разважанні не заміналі Казіміру служыць справе прапаганды сацыялістычных ідэй. Арганізаваная ім група УНОВИС (Утвердители Нового Искусства) удзельнічала ва ўпрыгожванні Віцебска да 1 траўня і да трэціх угодак Кастрычніка (1920 г.).

Улетку 1920 г. М. Шагал з'ехаў з Віцебска і Малевіч заняў пасаду старшыні Рады прафесараў. У 1920—1921 гады УНОВИС пад кіраўніцтвам Казіміра развіў энергічную дзейнасць: выставы, лекцыі, удзел у канферэнцыях, новая пастаноўка оперы «Перамога над Сонцам», затым спектакля «Вайна і пакой» Маякоўскага. Пасля гэтага спектакля 17 верасня 1920 года Малевіч публічна чытаў свае вершы.

У снежні 1920 года, пасля выставы УНОВИСа ў Інстытуце мастацкай культуры (ИНХУК) у Маскве вы-

явіліся рэзкія разыходжанні ў поглядах лідараў гэтых арганізацый, і кантакты паміж імі былі спынены.

У лютым 1922 г. Малевіч скончыў рукапіс «Супрэматызм. Свет як беспрадметнасць ці вечны супакой», а ў канцы траўня пасля першага выпуску студэнтаў Віцебскага мастацка-практычнага інстытута Малевіч і частка чальцоў УНОВИСа з'ехалі з Віцебска ў Петраград.

У 1923 годзе адбыліся тры важныя падзеі ў жыцці Малевіча.

- Другая персанальная выстава да 25-годдзя творчасці (студзень — сакавік).
- Выстава карцін петраградскіх мастакоў усіх кірункаў за 1918—1923 гады. На ёй быў прадстаўлены калектыўны экспанат УНОВИСа — жывапіс і графіка «ад кубізму да супрэматызму»; экспазіцыю завяршалі два чыстыя палотны. Гэта быў каментар да адной з галоўных ідэй супрэматызма — тоеснасці паняццяў «нішто» і «ўсё». Пустэча — крыніца ўсіх рэчаў. Менавіта ў фізічным вакууме, гэта значыць абсалютна пустой прасторы, узнікае энергія, а такім чынам і матэрыя (13; 574—578). Белае палатно — мадэль Абсалютнага Нішто, якое ёсць Усё. У кантакце з чалавекам белая пустэча спараджае выявы — і не толькі ў сілу паслядоўнай індукцыі, але дзякуючы дзеянню ўніверсальнага закона — «Прырода не трывае пустэчы».

З дачкой Унай. Віцебск. 1920-я гг.

Заняткі ў майстэрнях УНОВИСА. Каля дошкі стаіць К. Малевіч. Верасень 1921 г.

- Малевіч пачаў працу над праектамі «планітаў» і «архітэктонаў» — архітэктурных ансамбляў, скампанаваных па законах супрэматызму.

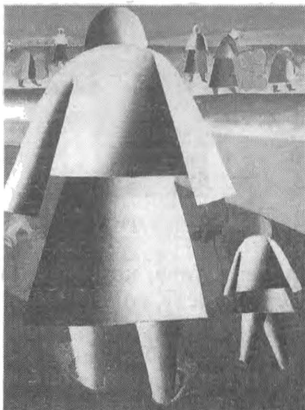
У 1924 годзе на XIV Біенале ў Венецыі (чэрвень — ліпень) экспанаваліся «Чорны квадрат», «Чорны круг», «Чорны крыж», шэсць малюнкаў «Супрэматызм у архітэктуры» і пяць планітаў.

Гэта было развітанне з эпохай чыстага маляўнічага супрэматызму. Яна паляцела ўгару і направа, як гэты чорны круг, на ёй быў пастаўлены помнік — чорны крыж на пастаменце з чорнага квадрата.

Чырвоная фігура

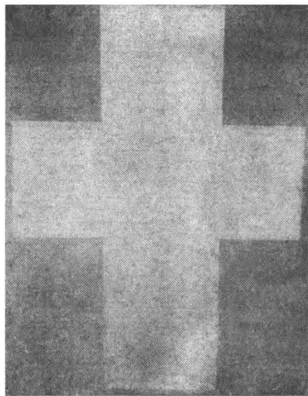
Прыйшоў час вяртацца з космасу на Зямлю, служыць не Богу, а «фабрыцы» — рэальнаму жыццю. З 1 кастрычніка 1925 года пачаў функцыянаваць кіраваны Малевічам Інстытут мастацкай культуры (пасля ГИНХУК).

Галоўная падзея 1925 года — праца над аб'ёмнымі супрэматычнымі мадэлямі — архітэктонамі, выробленымі з драўляных і гіпсавых блокаў. Ідэі супрэматызму без цяжкасці ўвасабляліся ў эскізах архітэктурных ансамбляў, пераважна вытворчых і адміністрацыйных будынкаў. Былая непрыязнасць Казіміра да канструктывізму змянілася разуменнем гэтага стылю.

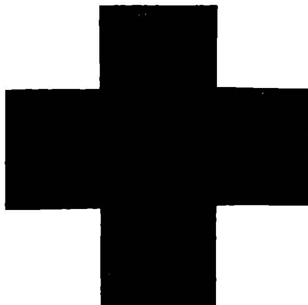


На жніво

1926 год пачаўся нядрэнна: у сакавіку на Міжнароднай выставе ў Варшаве экспанаваліся архітэктоны Малевіча, затым — на справаздачнай выставе ГИНХУКа ў чэрвені 1926 года.



Белы крыж на белым фоне

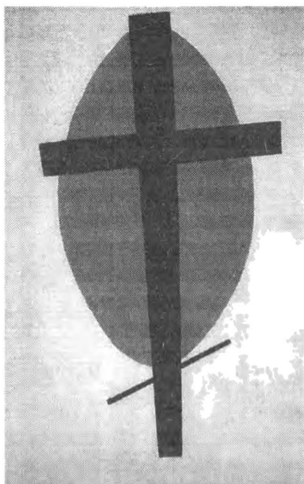


Чорны крыж

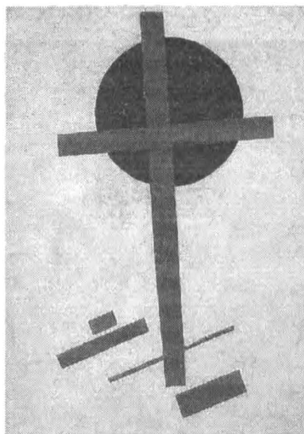
Але ў ліпені сітуацыя рэзка змянілася. Пасля пагромнага артыкула крытыка Г. Серага ў «Ленінградскай Праўдзе» ад 10 чэрвеня 1926 года пад назвай «Манастыр на дзяржзабеспячэнні» ГИНХУК быў ліквідаваны, а яго супрацоўнікаў перавялі на працу ў Дзяржаўны інстытут гісторыі мастацтва.

Усё адбывалася па класічным сцэнары старажытнагрэцкага міфа пра Кронаса: рэвалюцыйныя сілы, якія нарадзілі авангард пачатку стагоддзя, ператварыліся ў партыйна-дзяржаўныя структуры, не зацікаўленыя ў ідэях свабоды і роўнасці. Авангардызм падвергся заціску і пераследам. Кронас (Час) пачаў пажыраць сваіх дзяцей. Таму апошні перыяд супрэматызму завяршыўся масіўнымі белымі постацямі на белым фоне: пагада, квадрат, крыж. Тут ужо няма імклівага руху, палёту, волі, рытму: вялікі квадрат у цеснай раме ледзь-ледзь варушыцца, ён амаль не існуе — ён ледзь-ледзь бачны. Яго беласць — гэта вечны супакой, смерць мінулых надзей, канец запалу Заснавальнікаў Новага Мастацтва. Белы крыж — надмагільны помнік класічнаму супрэматызму.

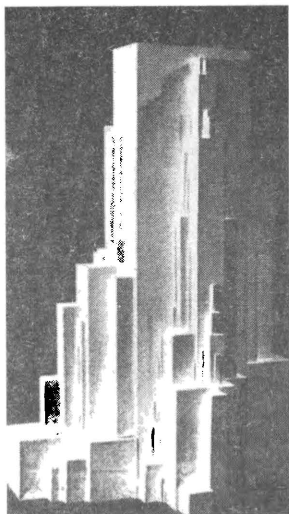
І, нарэшце, напачатку 20-х гадоў з'яўляецца Чырвона-чорны крыж. Чырвоны колер яго вертыкалі намякае на згоду Мастака прыняць (у нейкай меры) ідэалогію новай улады, а чорны ашэстак кажа пра адмову ад авангардысцкіх пазіцый мінулых гадоў.

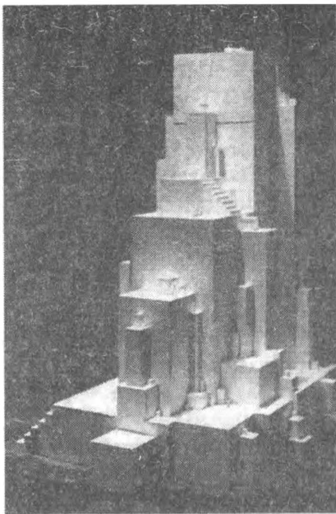

Супрэматызм. 1920-я гады

На шчасце, ёсць такі закон: аднойчы народжанае Мастацтвам асуджана на неўміручасць. Чысты супрэматызм Малевіча быў часова ўтоены ад вачэй народа на абшарах яго радзімы, але канструктыўныя і эстэтычныя прынцыпы Новага стылю аказаліся вельмі плённымі для практычных мэт будаўніцтва ўтылітарных будынкаў. Казімір і яго паплечнікі па УНОВИСу распрацавалі мноства праектаў планіроўкі і аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі «планітаў» і «архітэктонаў».

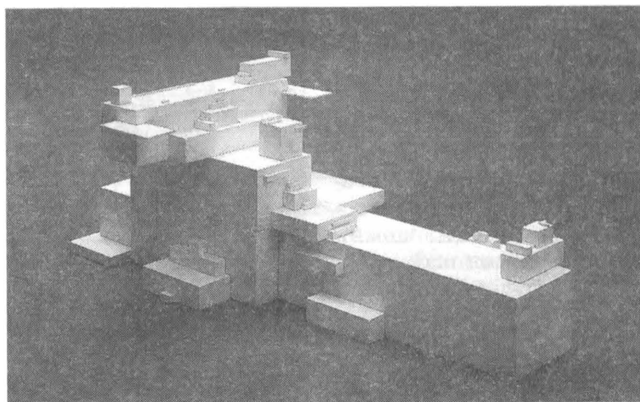

Чырвона-чорны крыж

Планіты — будынкі для «землянітаў» (людзей) — у сутнасці тыя ж супрэматычныя кампазіцыі, але з брускоў, а не з плоскіх постацяў. Яны нагадва-





Архітэктоны Гота і Зэта



Архітэктон Альфа

юць комплекс баракаў для працоўных у месцах з суровым кліматам ці ў месцах пазбаўлення волі. Тут дойлід часам ішоў па шляху наіўнага фармалізму: напрыклад, комплекс будынкаў для лётчыкаў меў у плане форму самалёта.

Праекты «архітэктонаў», насупраць, сакральна-міфалагічныя. Іх сілуэты паўтараюць формы культавых збудаванняў тыпу Вавілонскай вежы, званіц і шатроў цэркваў, пагад і мінарэтаў.

Ці наўрад удалае параўнанне архітэктонаў з хмарачосамі Нью-Ёрка. Архітэктура вышынных будынкаў Манхэтэна цалкам абумоўлена фінансамі, зямельнай рэнтай, магчымасцямі новых матэрыялаў і тэхнікі, будаўнічымі нормамі. Яны нялюдскія ў самай аснове. Такі «архітэктон» — пастка для людзей і панадлівая мішэнь для разбуральнікаў. Калі ў 2009 годзе самалёты з тэрарыстамі пратаранілі два хмарачоса ў Нью-Ёрку, загінула мноства народа. Будучыня гарадоў — не за такімі хмарачосамі.

Гады 1927—1930

Восьмага сакавіка 1927 года Казімір Малевіч паехаў у Варшаву. У гатэлі «Палонія» адкрылася выстава яго прац. 20 сакавіка адбыўся ўрачысты прыём у яго гонар. Банкетную залю рэстарана запоўнілі госці ў парадных гарнітурах, а тыя, каму не хапіла месца за сталом, шчыльным натоўпам стаялі ў праходах. Казімір узначальваў збор.

25 сакавіка ён прачытаў лекцыю «Аналіз новых плыняў у мастацтве».

З 29 сакавіка па 5 чэрвеня (больш за два месяцы) Малевіч знаходзіўся ў Берліне; тут таксама адбылася выстава яго прац у асобнай зале на Вялікай Берлінскай мастацкай выставе (з 7 траўня да 30 чэрвеня). Ён прывёз сюды амаль усе свае працы (за выключэннем віцебскіх), бо збіраўся працягнуць кантакты з нямецкімі калегамі.

7 красавіка Казімір наведаў славуты Баўхаус* у Дэсау, дзе пазнаёміўся з Вальтарам Гропіусам (1883—1969) і Ласла Махой-Надзем (1895—1946). Сумесна з рэжысёрам Гансам Рыхтарам быў напісаны сцэнар супрэматычнага фільма. Плённае супрацоўніцтва з нямецкімі калегамі перапыніў раптоўны загад тэрмінова вярнуцца ў СССР. 5 чэрвеня Малевіч выехаў з Берліна, пакінуўшы ўсе свае працы на апеку нямецкіх калегаў.

Што заахвоціла савецкі ўрад «выдраць Казіміра з Еўропы»? (па выразе Ігара М.) Адна з версій такая: улады падазравалі Мастака ў шпіянажы для замежных выведак, асабліва японскай і кітайскай, якія, нібы, і «навучылі» яго «разважаць пра загадкавы тыбецкі будызм», ствараць магічныя талісманы велізарнай сілы (16; 10). Афіцыйна Малевіча абвінавацілі ў прапагандзе «шкодных ідэй сыходу ад рэальнасці».

Як піша Ігар М., Казімір сустракаўся з Альбертам Эйнштэйнам у яго Патсдамскай лабараторыі, і вялікі фізік прадказаў Мастаку, што навука і жывапіс супрэматыстаў будуць уяўляць вялікую пагрозу для ваяўнічай ідэалогіі ўлады, што гэта ўлада хутка пачне вайну з адкрыццямі і прадказаннямі авангардыстаў.

Так і здарылася. У хуткім часе пасля вяртання з Нямеччыны Малевіча кінулі ў турму ДПУ**, дзе ён адбыў два месяцы. Але допыты і здзекі не зламалі духу Казіміра:

> На нарах ДПУ ён уяўна складае каталогі і вопісы сваіх пакінутых у Берліне прац і прымае рашэнне аднавіць іх на палатне ў новай хparty храналогіі, якую яго памяць расстаўляе па сваім адліку часу (16; 103).

Працай кажучы, працы Другога сялянскага цыклу, створаныя пасля 1917 года, Малевіч вырашыў да-

---

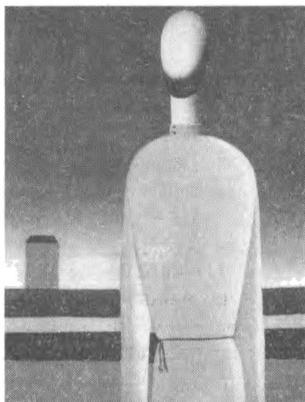
* Баўхаус (Bauhaus) — вышэйшая школа будаўніцтва і дызайна, якая была заснавана ў 1919 г. У 1933 г. яе зачынілі нацысты, большасць выкладчыкаў ад'ехала ў ЗША. — *Рэд.*

** ДПУ — Дзяржаўнае палітычнае ўпраўленне, палітычная паліцыя ў СССР. З 1934 г. — НКУС. — *Рэд.*

таваць дарэвалюцыйнымі гадамі, каб не выклікаць абвінавачвання ўлад у «очернительстве» выяў савецкага сялянства.

Тым часам вядомасць і слава Мастака пракраліся далёка за межы Еўропы. Нават у Японіі і Кітаі ўжо вывучалі пераклады яго тэорый і берлінскіх лекцый пра жывапіс (8; 103). У Нямеччыне, Францыі, Польшчы, Галандыі, ЗША мастацтвазнаўцы і філосафы пісалі артыкуяы і кнігі пра Мастака, публікавалі яго працы ў перакладах на свае мовы. Пералік аўтараў і іх публікацый заняў бы тут занадта шмат месца. Прыблізны лік замежных аўтараў — 35, айчынных — 10; лік прыжыццёвых публікацый роўна 80 (1; 187, 401).

Усё гэта дае падставу зрабіць выснову: працы нашага суайчынніка Казіміра Малевіча з'явіліся авангардам сусветнага мастацтва і ўнёскам у сусветную філасофскую думку.

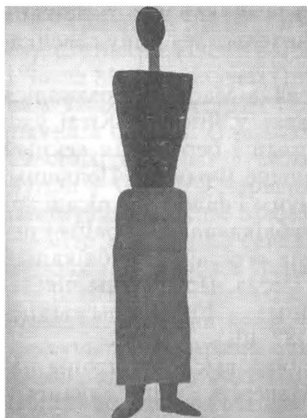

Складанае прадчуванне

Але працягнем аповяд пра яго жыццё.

Нягледзячы на цяжкія выпрабаванні, Казімір працягваў актыўную дзейнасць, і нават узяў шлюб з Наталляй Манчанка (1902—1990), якая была маладзейшая за яго на 24 гады*.

Ён удзельнічаў у выставах, публікаваў артыкулы ў харкаўскім часопісе «Новая генерацыя», пад-

* Першай жонкай К. С. Малевіча была Казіміра Зглейц (1881—1942). Шлюб з ёй Малевіч узяў у Курску ў 1899 г. Нарадзіліся дзеці: сын Анатоль (1901—1915) і дачка Галіна (1905—1973). Яны разышліся ў 1905 годзе.Другой жонкай з 1909 г. была Сафія Рафаловіч, якая памёрла ў 1925 г. Трэцяй стала Н. А. Манчанка. — *Рэд.*

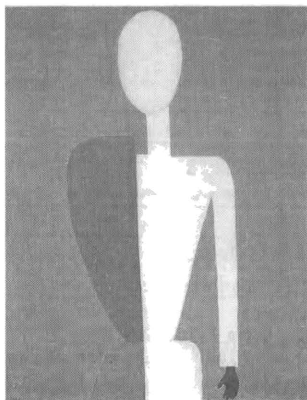


Супрэматызм. Жаночая постаць

рыхтаваў персанальную выставу ў Трэццякоўскай галерэі. На ёй былі экспанаваны яго працы Другога сялянскага перыяду, адмыслова датаваныя 1908—1910 гадамі і аднесеныя ім да «супранатуралізму».

У 1929 годзе адбылася персанальная выстава Малевіча ў Трэццякоўскай галерэі, у 1930 годзе — у Кіеве, а таксама ў Берліне, Вене і Гановеры. Пасля гэтага Мастак ізноў быў арыштаваны ў канцы верасня 1930 года — як шпіён і змоўшчык. Ён выйшаў з турмы «Крыжы» толькі пад канец года. Здароўе яго было грунтоўна падарвана, але сілу духу ён захаваў. У турме ён некалькі разоў перапісваў сваю біяграфію. Паведаміў, што ён «родам з сям'і працоўнага капыльскага краўца», гэта значыць, з Беларусі. Ігар М. піша:

> Здзекаванні ГПУ, турэмны рэжым, паўторныя арышты і трагізм уласнага амаль жабрацкага жыцця... не перавярнулі ўсведамленні і не засцілі яго мозг (8; 103).



Торс

Ён ратаваўся ўспамінамі дзяцінства, думкамі пра свае працы.

Другі сялянскі перыяд

Чалавек есць хлеб траякі:
Белы, чорны і ніякі.

Беларуская прыказка

Жыццёвыя акалічнасці пачатку 30-х гадоў рашуча не спрыялі працягу працы ў галіне абстрактнага жывапісу. Але Казімір адчуваў запатрабаванне працягваць пачатую справу. Мабыць, сам Бог падказаў яму правільнае рашэнне праблемы: распрацоўваць стыль «Супрэмус» не на абстрактных геаметрычных плямах, а на матэрыяльных аб'ектах бачнага свету.

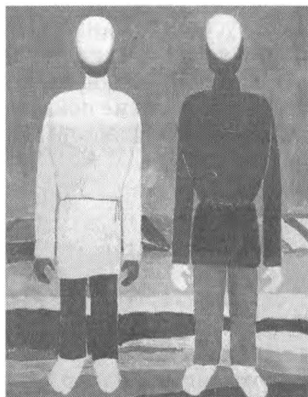
Казімір абраў самыя галоўныя аб'екты: Зямля — Неба — Чалавек. Яны складаюць аснову свету земляробаў — сялян, вытворцаў усяго таго, што неабходна чалавецтву, каб жыць.

Напачатку XX стагоддзя Беларусь была самай «сялянскай», ці, як яе звалі, самай «вясковай» краінай у Еўропе. Таму натуральна, што аб'екты маляўнічых досведаў Малевіча — не «мёртвая натура» і не пейзаж, а Чалавек-Селянін, родная яму беларуская Зямля, якая яго корміць, і Неба, якое яе пакрывае.

Працы Другога сялянскага перыяду можна аднесці да жанру «Партрэт на фоне пейзажу».

Пейзаж не вызначаецца разнастайнасцю. Гэта зямля; яна займае палову поля карціны ці больш — часам ці ледзь не ўсё поле. Яна не ляжыць гарызантальна, перспектыва ў пейзажы адсутнічае. На ёй немагчыма штосьці пасеяць ці пасадзіць. Гэта, па сутнасці, плоскае палатно, якое вісіць вертыкальна, раскрэсленае пад лінейку шырокімі ці вузкімі палосамі. Гэтая «зямля» размалявана абсалютна ненатуральна: да чорнага, чырвонага і белага колераў (фірмавая гама супрэматызму) дададзены часам цёмна-зялёны ці светла-жоўты з гладкай фактурай — так што не ўзнікае ніякіх асацыяцый з глебай, пакрытай раслiннасцю.

Сялянка ў белай сукенцы



Дзве мужскія фігуры

Гэта змучаная зямля, пазбаўленая ўвагі і любоўнага клопату земляроба, агульная для ўсіх і таму бездаглядная. Над ёй гэтак жа плоска павешана куліса неба — на ім няма ні сонца, ні месяца, ні аблокаў, ні птушак. Адзін раз праляцелі па ім тры маленькіх самалёта (выпадкова заблудзіліся?). З такога неба не чакайце дабратворных дажджоў, ласкавага сонечнага цяпла, таямнічага святла месяца. Часам яно пакрываецца сеткай паралельных белых ліній: у гэтым свеце нават аблокі становяцца шэрагамі па ўзмаху нябачнай усёмагутнай Рукі.

А Чалавек! Колькі трагізму ў яго выяве! Ён самотны, худы, знясілены, ён раствараецца ў варожай прасторы і вось-вось знікне. Чорна-шэрая прырода не маці яму, але злая мачаха. Чалавек страціў сваю арганічную прыроду і ператварыўся ў набор усечаных конусаў і цыліндраў, а галава яго — у яйка (авоід). Зрэшты, усё гэта толькі здаецца аб'ёмным, а насамрэч гэта плоская фанера, размаляваная кубістычным метадам (растушоўкамі).

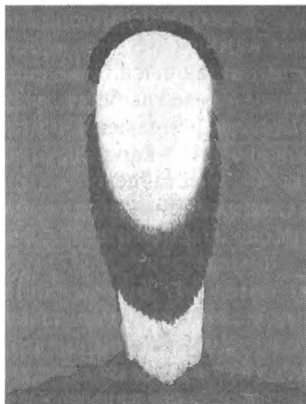
Як жа магло гэта здарыцца?

Чаму выпусташана чалавечая сутнасць гэтага селяніна, дзе яго душа, дзе рот, нос, вушы? Гэтыя карціны толькі на першы позірк ёсць практыкаванні ў супрэматызме, а па сутнасці — горкая іронія над дэградацыяй сялянства ў XX стагоддзі, над бедамі роднага краю.

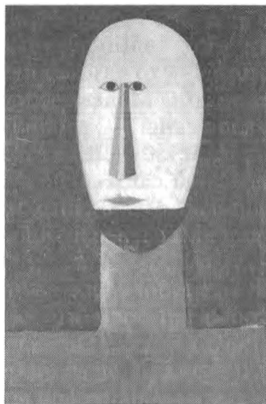
Цёмны, цёмны народ гэты,
Трудна і сказаць,
Абарваны, неадзеты,
Не ўмее чытаць.

Янка Купала

Часам выява чалавека зусім знікае. Замест яго Мастак малюе схему, якая складаецца з некалькіх плоскасцяў белага, чырвонага і сіняга колераў. Гэтаму манекену неабавязкова мець дзве рукі — у яго адна левая. Вось ідэал чалавека ў эпоху татальнага механізавання. Ён цалкам можа быць прыдаткам да машыны: падаваць што-небудзь на канвеер. Бачыць, чуць і казаць яму зусім неабавязкова.



Галава селяніна. 1934



Галава (супрэматычная)

Другая праца завецца «Жаночая постаць». Насамрэч гэта чорны сілуэт без рук, які можа хіба што прысніцца ў страшным сне. Ён выйшаў з магілы, каб папракнуць людзей, якія ператварылі яго ў Нішто.

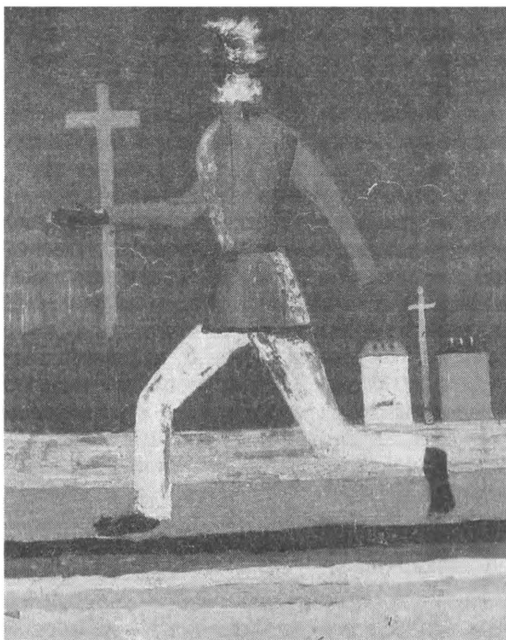
Не менш страшная постаць, што візуалізуе метафару «чорная сялянка». Яна гатовая легчы ў магілу, убраная ў белую сукенку, з чорнымі рукамі-нагамі і галавой. Няма ёй жыцця на гэтай распаленай зямлі пад паласатым чорна-белым небам.

«Два селяніна (у белым і чырвоным)» — гэта праца вылучаецца сваёй канцэптуальнасцю. Тут сцвярджаецца панаванне лічбы ***два***. Дзве мужчынскія постаці стаяць франтальна і сіметрычна, у кожнай па дзве рукі і дзве нагі (у адрозненне ад некаторых іншых); завяршаюць постаці дзве галавы.

Два — небяспечная лічба. У ёй ураўноўваюцца ў правах дабро і зло, жыццё і смерць, Матэрыя і Пустэча. Галоўныя багі Старажытнасці двухаблічныя ці двуполыя, а кітайскі знак Тайцзы выяўляе адзінства і супрацьлегласць двух Пачаткаў. Паводле высноў атамнай фізікі, існаванне матэрыі немагчыма без дваістасці працэсаў мікрасвету, дзе бесперапынна здзяйсняецца падзел і зліццё субатамных часціц, а мегапрастора «дыхае» — то пашыраючыся, то сціскаючыся.

Карціна Малевіча «Два селяніна» мае глыбокі філасофскі сэнс — яна адлюстроўвае фундаментальны закон светабудовы. Апроч кампазіцыі, у карціне праглядаецца сацыяльны аспект: проціпастаўленне чырвонага і белага — прыхільнікаў і супернікаў сацыялістычнага гвалта над вёскай.

Красамоўныя таксама малюнкі галоў барадатых сялян. Чорнабародая галава без твару — гэта ўжо не зямны жыхар. Ён (дакладней, яго душа) на шляху ў царства Нябеснае, ён (яна) узлятае ў неба вертыкальна. Іншая галава належыць жыхару новай савецкай вёскі. Ён апрануты ў чырвонае і ўжо здабыў вочы (бессэнсоўныя), нос (супрэматычны) і рот (шчыльна



Чалавек, які бяжыць

зачынены). А навошта яму казаць? Хто яго будзе слухаць?

«Чалавек, які бяжыць» — гэта карціна завяршае Другі сялянскі перыяд жывапісу Малевіча. Чалавек (селянін) спрабуе выратавацца ўцёкамі з гэтага свету. Блаславіўшыся і ўзяўшы ў руку крыж, ён бяжыць — але куды? Надзея толькі адна — ану Госпад Бог кудынебудзь прывядзе, Ён жа міласцівы. Чалавек на карціне амаль растаў на фоне неба — ён ужо не жыхар на гэтай грэшнай зямлі. Гэтая карціна — змрочнае вяшчунства пра будучыню тутэйшага селяніна.

Так спіш, так жывеш мімаходам,
Мой край, як сцяпная магіла,
З сваім незавідным народам,
З патухшай і славай, і сілай.

Янка Купала

Фінал жыццёвага шляху

У 1931 годзе Малевіч яшчэ працягваў працаваць, стварыў эскізы размалёвак Чырвонага тэатра ў Ленінградзе. У 1932 годзе ён атрымаў пасаду кіраўніка эксперыментальнай лабараторыі ў Дзяржаўным Рускім музеі. Гэта лабараторыя ўяўляла сабою маленечкую каморку на завуголлі музея, дзе ён сядзеў у адзіноце і галечы.

У 1933—1934 гг. Малевіч спрабаваў вярнуцца на шлях рэалістычнага жывапісу. Ён напісаў партрэты жонкі і дочкі, аўтапартрэт. Рэалістычная трактоўка твараў спалучаецца з умоўна-тэатральным малюнкам адзення персанажаў і жэстамі іх рук. У выніку гэтыя працы не меней загадкавыя і сімвалічныя, чым уся творчасць Майстра ў цэлым.

1933 год быў апошнім у творчым жыцці Казіміра Малевіча. У канцы года яго разбіла цяжкая хвароба. А 15 траўня 1935 года ён сканаў у сваёй кватэры, у доме, дзе раней змяшчаўся ГИНХУК*.

Па афіцыйнай версіі, урну з яго прахам пахавалі ў Нямчынаўцы пад Масквой, дзе быў пастаўлены драўляны помнік — белы куб з чорным квадратам, які стварыў Мікалай Суэцін. Але пасля вайны 1941—1945 гг. помнік знік, сляды магілы не знойдзены.

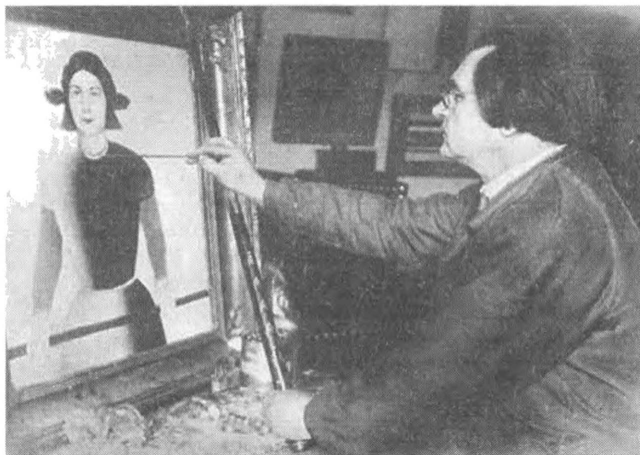
Таму паўстала іншая версія — пра тое, што прах Малевіча (нібы паводле яго тэстамента) быў развеяны «ў яго улюбёных месцах — у Віцебску, на радзіме продкаў — у беларускім мястэчку Копыль, у Петраградзе і падмаскоўнай Нямчынаўке (8, 17).

---

* Адрас быў такі: вуліца Саюза сувязі, дом 2/9, другі паверх, кватэра № 5. Гэта недалёка ад сабора Св. Ісаакія. — *Рэд.*

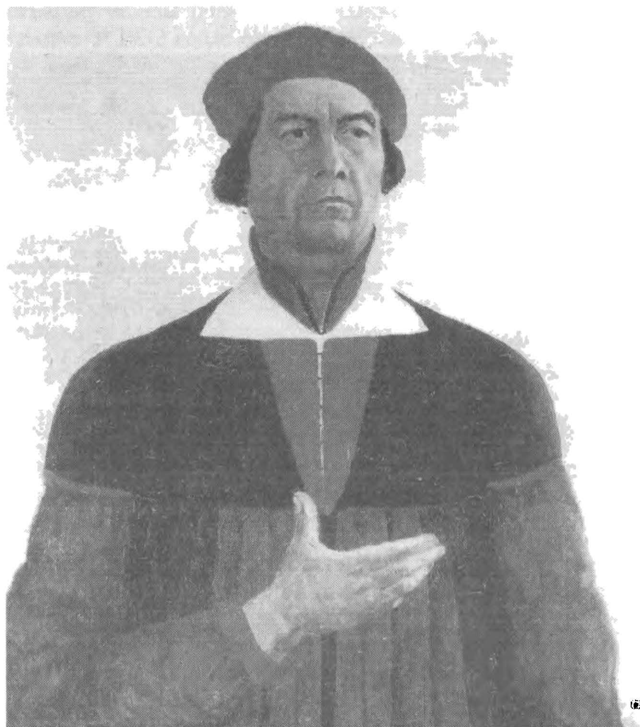
Не гэтак важна, дзе пахаваны прах Казіміра — значна важней тое, што ён працягвае жыць у культуры чалавецтва і ў памяці нашчадкаў.

Другое прышэсце Казіміра
Малевіч — геній зямлі Беларускай —
ужо больш стагоддзя аказвае
трансментальны ўплыў на ўсіх нас...
Ігар Малевіч



Казімір Вялікі сышоў з гэтага свету, не дажыўшы да 60 гадоў. З тых часоў прайшло амаль паўстагоддзя забыцця Мастака ў СССР. У мастацтве перамог сацрэалізм, заахвочваны ўладамі. Але, нарэшце, у 70-я гады XX стагоддзя пачаўся рэнесанс вольнай думкі. Гэта было патрабаванне часу. Застой у галіне палітычнага і эканамічнага жыцця краіны пагражаў дэградацыяй і крушэннем дзяржаўнай сістэмы.

Каб выйсці з застою, патрабавалася абнавіць асновы жыцця, а гэта немагчыма без абнаўлення ідэалогіі. Лідарам абнаўлення, як заўсёды, стала авангарднае мастацтва, якое, па выразе Пікасо, заўсёды спяшаецца, падобна гадзінніку. У Маскве падзьмуў вецер змен: з'явіліся мастакі — сімвалісты, канцэптуалісты, оп- і поп-артысты, сюррэалісты. Акадэмізм у жывапісе быў прыкметна пацяснёны.



Аўтапартрэт. 1933 г.

У практыцы праектавання будынкаў, машын, пабытавых рэчаў і іншага — запатрабаваліся былі новыя падыходы, новы тып мыслення. Замежная практыка дызайну ўжо ў 1950-я гады ўстала на шлях абнаўлення метадаў праектавання, а жывапіс — на шлях адмовы ад класічнай сістэмы мастацкіх каштоўнасцяў.

Настаў час успомніць вучэнне і запаветы Казіміра Малевіча — і ён з'явіўся на сваю радзіму, другасна пры-

Партрэт маці

нёс ёй у падарунак свае думкі і адкрыцці. Гэта было сапраўды Другое прышэсце.

Для нас, педагогаў і студэнтаў Беларускага інстытута мастацтваў (БДІМ) жывапіс і філасофія Малевіча сталі адкрыццём і хлебам надзённым. Жывапіс супрэматызму, вольны ад перайманння натуры, навучаў нас аперавацъ абстрактнай формай як тэкстам, што выказвае пэўную думку. Ён вучыў разумець мову найпростых формаў і адносін іх паміж сабой, а таксама мову лічбаў і фарбаў.

Партрэт дачкі мастака. 1934 г.

Ужо ў самых першых практыкаваннях па каларыстыцы і кампазіцыі (курс дацэнта Л. Н. Міронавай) студэнты вырашалі задачу: выказаць які-небудзь стан (настрой) сродкамі кампазіцыі найпростых формаў — квадрата, прастакутніка, трыкутніка, круга і г. д. Студэнты спраўляліся нават з такой задачай, як самавыяўленне (характарыстыка ўласнай асобы) з дапамогай невялікай колькасці геаметрычных фігур ці ліній. Па сутнасці, гэта была праца ў стылі супрэматызму Малевіча. Падобныя практыкаванні ўваходзяць у праграмы курсаў кампазіцыі і каларыстыкі для прыкладных адмысловасцяў у БДІМ (пасля — Беларускай Дзяржаўнай акадэміі мастацтва) ад пачатку 70-х гадоў і дагэтуль.

Нашым настаўнікам і натхніцелем быў Казімір Малевіч. Мы адкрылі яго нанова, засвоілі яго вучэнне, працягнулі яго практыку. Паверылі яму, прызналі, на-

суперак меркаванню, што «няма прарока ў сваёй айчыне». Мы пры-своили яго, Ён — наш!

Заўважым, што ў тыя ж 70-я гады ў «вядучых» мастацкіх ВНУ Масквы авангардныя кірункі ў мастацтве не заахвочваліся, і нават метады іх не былі прыняты ў методыцы выкладання асноў выяўленчага і прыкладнога мастацтва.

Спадычна Малевіча ўваходзіла ў цела і кроў культуры Беларусі праз дзейнасць дызайнераў, выгадаваных на яго запаветах. І не толькі праз дызайн. На Беларусі дагэтуль працягваецца мастацкі кірунак, зададзены Казімірам. У Віцебску склалася невялікая, але моцная група мастакоў, якія працягваюць традыцыі супрэматызму — як плоскасцевага, так і аб'ёмнага. Назаву іх імёны: Аляксандр Малей, Галіна Васільева, Антаніна Фалей, Васіль Васільеў, Аляксандр Слепаў.

А. Малей ужо ў 1980-я гады працаваў у стылі прасторава-плоскасцевага супрэматызму. Ён не ха-

Партрэт жонкі Надзеі. 1933 г.

Партрэт жонкі Надзеі

ваў сваёй крыніцы натхнення — спадычна К. Малевіча. У 2012 годзе адбыліся дзве выставы грамадства Віцебскай школы ў Менску: у галерэі Звяза дызайнераў і на Трыенале Беларускага мастацтва. Мастакі Віцебскай школы прыкметна вылучаюцца на фоне іншых творчых аб'яднанняў, якія культывуюць поп-арт, сюррэалізм ці канцэптуалізм.

Бясспрэчная добрая якасць спадчыннікаў Малевіча ў тым, што яны захавалі маральную чысціню авангарднага мастацтва пачатку XX стагоддзя, не страцілі веру ў станоўчыя каштоўнасці жыцця, у сацыяльнае значэнне сваёй працы. Цень Настаўніка нябачна спадарожнічае ім, справа Яго працягваецца ў працах землякоў.

Казімір Вялікі быў і ёсць наш — тутэйшы.

Выкарыстаная літаратура

1. Сарабьянов Д., Шатских А. **Казимир Малевич. Живопись, теория.** М.: «Искусство», 1993.

2. Шатских А. **Черный квадрат.** СПб.: «Азбука», 2001.

3. Герман М. **Модернизм. Искусство первой половины XX века.** СПб.: «Азбука-классика», 2005.

4. Малевич К. **От кубизма и футуризма к супрематизму (Новый живописный реализм).** /Издание 3-е/. М., 1916.

5. Лившиц Б. **Полутораглазый стрелец.** Л.: «Советский писатель», 1989.

6. Кручёных А. **Стихотворения. Поэмы. Роман. Опера.** СПб.: «Академический проект», 2001.

7. Хлебников В. **Творения.** М.: «Советский писатель», 1987.

8. Малевич И. А. **Восхождение на крест судьбы.** Минск: «Харвест», 2012.

9. Миронова Л. Н. **Опыт нумерологической колористики. Квартернер.** // «Pro дизайн», 2003, № 9.

10. Малевич К. **Бог не скинут.** Витебск, 1922.

11. **Древнеиндийская философия. Начальный период.** /Изд. 2-е/. М.: «Мысль», 1972.

12. Толстая Т. Н. **День.** М.: «Эксмо», 2007.

13. Шипов Г. И. **Современная физика и проблема сознания.** // В кн.: Творческое наследие семьи Рерих в диалоге культур. Минск, «Технопринт», 2005.

14. **Древнекитайская философия.** Том 1. М.: «Мысль», 1972.

К. С. Малевич. **Собрание сочинений в 5 томах**

Том 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913—1929 / Общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских/. 1995.

Том 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924—

1930 / Сост., предисл., ред. переводов, комм. Л. Демосфеновой/, 1998.

Том 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М. О. Гершензону. 1918—1924 / Сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских/, 2000.

Том 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов. С приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого / Сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских/. 2003.

Том 5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты лекций. Записки и заметки. Поэзия. 2004.

Малевич К. **Чёрный квадрат.** СПб.: «Азбука», «Азбука-Аттикус», 2012. — 288 с.

Альбомы, каталогі

Казимир Малевич. **1878—1935: Каталог выставок 1988—1989 гг. в Ленинграде, Москве, Амстердаме** / Предисл. Ю. Королева, Е. Петровой; вступление В. А. Л. Беерена/ Амстердам: Stedelijk Museum Amsterdam, 1988. — 280 с.

Малевич: Художник и теоретик (Альбом). Москва, 1990.

В круге Малевича: Соратники, ученики, последователи в России 1920—1950-х. /Сост. И. Карасик/. СПб.: «Palace Editions», 2000. — 360 с.

Казимир Малевич в Русском музее. СПб.: «Palace Editions», 2000. — 450 с.

Иванцова О. **Казимир Малевич.** СПб.: «Амфора», 2011. — 48 с.

Майкапар А. **Малевич.** М.: «Директ-Медиа», «Комсомольская правда», 2011. — 48 с.

Казимир Малевич. До и после квадрата. Избранные произведения из собрания Русского музея / Ред. Е. Петрова/. СПб.: «Palace Editions», 2013. — 168 с.

Манаграфіі, зборнікі артыкулаў

Анисимов Г. **Кумир поверженный — всё Бог. Повесть о художнике Казимире Малевиче.** М.: «Лира», 2001. — 280 с.

Букша К. С. **Малевич.** М.: «Молодая гвардия», 2013. — 336 с.

Горбачев Д. **Малевич и Украина.** Киев, 2006. — 456 с.

Малевич о себе. Современники о Малевиче. В 2-х томах. / Составители И. А. Вакар, Т. Н. Михненко / Москва: «RA», 2004.

Левкова-Ламм И. **Лицо квадрата. Мистерии Казимира Малевича.** М.: «Пинакотека», 2004. — 208 с.

Малевич: художник и теоретик. М.: «Советский художник», 1990. — 240 с.

Малевич И. **Казимир Малевич: Восхождение на крест судьбы.** Минск: «Харвест», 2012. — 256 с.

Маркаде Ж.-К. **Малевич.** /Пер. с фр./ Київ: «Родовід», 2013. — 304 с.

Нере Ж. **Малевич.** /Пер. с фр./ М.: «Taschen», «Арт-Родник», 2003. — 96 с.

Сарабьянов Д., Шатских А. **Казимир Малевич: Живопись. Теория.** М.: «Искусство», 1993. — 414 с.

Хан-Магомедов С. О. **Казимир Малевич.** М.: «Русский авангард», 2009. — 272 с.

Шатских А. **Казимир Малевич.** М.: «Слово», 1996. — 96 с.

Шатских А. С. **Витебск. Жизнь искусства. 1917—1922.** М.: «Языки русской культуры», 2001. — 256 с. — 2000 экз.

Шатских А. **Казимир Малевич и общество Супремус.** М.: «Три квадрата», 2009. — 464 с.

ЗМЕСТ

Навукова-папулярнае выданне

МІРОНАВА *Леніна*

КАЗІМІР МАЛЕВІЧ
ВЯЛІКІ МАСТАК З ТУТЭЙШЫХ

Ответственный за выпуск *Ю. Г. Хацкевич*
Подписано в печать 20.10.2014.
Формат 70 × 90 $^{1}/_{32}$. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 2,34. Уч.-изд. л. 2,2. Тираж 1000 экз. Заказ 2988.

ООО «Харвест». Свидетельство о ГРИИРПИ № 1/17 от 16.08.2013.
Ул. Кульман, д. 1, корп. 3, эт. 4, к. 42, 220013, г. Минск, Республика Беларусь.
E-mail редакции: harvest@anitex.by

Республиканское унитарное предприятие
«Издательство «Белорусский Дом печати».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 2/102 от 01.04.2014.
Пр. Независимости, 79, 220013, г. Минск, Республика Беларусь.

Казімір Малевіч (1878—1935) – сусветна вядомы мастак і тэарэтык мастацтва з Копыля. Ён заснаваў новы мастацкі кірунак – «супрэматызм», у якім адбіліся дзіцячыя уражанні жыцця сярод беларускага сялянства. Стварыў у Віцебску гурт з некалькіх дзесяткаў мастакоў, што разнеслі супрэматызм па ўсяму свету.